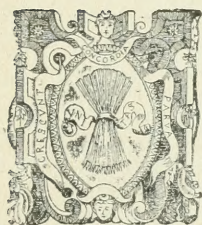
TORQUATO TASSO

GENIO DONADONI

TORQUATO TASSO

SAGGIO CRITICO

VOLUME SECONDO

FIRENZE
LUIGI BATTISTELLI
1920

XV.

Le polemiche sulla « Liberata »

Il lettore non creda che io voglia condurlo via via attraverso quella più vasta polemica letteraria del Cinquecento, cui provocava l'innocente primicerio di Capua Camillo Pellegrini, con il suo dialogo *Il Caraffa o della Epica poesia,* dove si proponeva di dimostrare che la *Liberata* osservava meglio del *Furioso* le regole aristoteliche [1]. La polemica non fu tutta, neppure nella massima parte, determinata, come ben dimostra il Solerti [2], da interessi teorici o dall'amore per l'Ariosto e per i più alti principii dell'arte poetica. L'uomo fu discusso dietro il poeta, come del resto accade inevitabilmente in ogni polemica su scrittori viventi. E quello che ancora interessa noi di quella polemica è poco, come è oramai poco, e per le stesse ragioni, quello che ci interessa di polemiche assai più recenti e non meno famose. Ma quel poco va pur messo in luce: non fosse per

(1) L'argomento fu già diligentemente trattato da V. Vivaldi, *La più grande polemica del Cinquecento* (Catanzaro, 1895). V. anche Solerti, *Bibliografia delle polemiche,* in appendice alle *Opere in prosa di T. T.,* (Firenze, Le Monnier, 1892).

(2) Solerti, op. cit., I., p. 418 sgg.

altro che per conferma di quei caratteri del poema, che siamo venuti studiando fin qui. E se la polemica incominciò da generalizzazioni sulla poetica meramente scolastiche, e di nessun interesse, se, sull'esempio del Salviati, degenerò e si estinse in pedanterie di grammatica e di vocabolario; nel suo momento più pieno e vivace trattò o pose problemi di estetica vecchi e sempre nuovi, o a cui veramente di nuovo non mancarono che le parole. Al quale proposito può essere interessante aggiungere che gli interlocutori del dibattito non furono tutti letterati di professione: segno che la poesia della *Liberata* aveva conquistato, come la vera poesia, il pubblico; e che anzi le cose più sennate le dissero talvolta i non letterati: come il medico genovese Giulio Guastavini e il legista lombardo Giulio Ottonelli; il primo dei quali sosteneva che la critica di un'opera di poesia è diritto di tutti, e non solo dei competenti: e il secondo dimostrava quanta ignoranza, in fatto di lingua, e di lingua poetica, aveva dimostrato la Crusca, che del vocabolario del poeta faceva così aspro giudizio. La polemica fu più che letteraria. Per la prima volta forse le ragioni della poesia furono discusse dal buon senso; cioè fu veduto o intraveduto ciò che nella poesia è di eternamente umano.

Le controversie, dunque, intorno alla *Liberata*, molteplici e multiformi nella apparenza, si possono, in realtà, ridurre a non molti capi; uno dei più cospicui dei quali riguarda la costituzione o favola del poema eroico, e le sue differenze, anche per questo rispetto, dal poema romanzesco. Il Pellegrini aveva sostenuto — e tutti i tassisti furono con lui — che la *Liberata* è poema eroico, romanzesco il *Fu-*

rioso: Orazio Ariosto e il Lombardelli, amplificando, conchiudevano che i due generi sono così intrinsecamente diversi, che non si possono neppure confrontare. L'eroico era per sua natura condotto secondo le unità, per sua natura era il romanzesco eslege ed arbitrario. Il Salviati, in questo argomento, avanzò un principio di buon senso, che in un letterato come lui, e in un dibattito di letterati, ha una singolare importanza. In quell'età di poetiche che ammazzavano la poesia, piace sentire il Fiorentino affermare che nessuna sostanziale differenza è tra il genere eroico ed il romanzesco: che la differenza vera è tra poeti buoni e poeti cattivi: « tanto è eroico il Danese, l'Aspromonte, la Spagna, quanto Virgilio e Omero....; ma i primi sono pessimi poeti e scempiati: i secondi, ottimi e meravigliosi ». Era una simpatica braveria, una di quelle insurrezioni del criterio comune contro la dottrina presuntuosa e vuota, che avrebbe dovuto essere lo spirito e il programma della primitiva Crusca. Ma poi il Salviati nega la distinzione fra i due generi, semplicemente o specialmente perchè Aristotile non ne parla: giacchè anche il Salviati venerava Aristotile, e aveva composto un ampio commento della *Poetica* [1]. E quella distinzione negava anche il Patrizi, con delle sofisticherie etimologiche: *romanzo* è per lui l'appellativo di tutti i poemi scritti nelle lingue romanze o neo-latine; e anzi, per lui, non c'è neppure il genere epico: giacchè *epico* non è che l'aggettivo di εἰπεῖν, e si può dire di qualunque espressione fatta con le parole. Che non esistesse la distinzione dei due generi

---

(1) SOLERTI, op. cit., I, 438.

in sè, ma che essi presumessero due ben diversi atteggiamenti spirituali del poeta, non era inteso nè dal Salviati, nè dal Patrizi: che pur sempre rimanevano nella loro critica ai dati estrinseci dell'opera di poesia. Onde la negata differenza tra l'eroico e il romanzesco non persuase nessuno. Anzi, la netta distinzione fra le due maniere di poesia, già resa popolare dal Pigna e dal Giraldi, divenne sempre più cospicua, attraverso la polemica. Il Salviati intuiva bene qualche volta, e dimostrava male; il sano intuito si vergognava di comparire solo, e non autorizzato dalla dottrina delle scuole. Così, il Salviati diceva, naturalmente bene, che il *Morgante* vale troppo più dell'*Amadigi*, preferitogli dal Pellegrini e da Torquato: che il *Morgante* è un poema « vivo »: che il *Morgante* sta all'*Amadigi* — e anche alla *Liberata*, secondo lui — « come il vero animale al dipinto ». Ma quella felice identificazione della poesia e della vita muore nella coscienza del critico. La *vita* non è che la favola, la quale, secondo Aristotile, è l'anima del poema; anche il *Morgante* va aristotelizzato, come l'*Innamorato* e il *Furioso*; e diventa un'opera seria; e il più bizzarro poema del Quattrocento popolare, il capostipite di quante furono in Italia epopee burlesche e parodistiche, può essere confrontato con l'*Amadigi* e la *Liberata*: i poemi più riflessi del Cinquecento letterario.

Ma la prima differenza fra l'eroico e il romanzesco era nell'*unità*. Che cosa l'unità significasse nel secondo Cinquecento, perchè si imponesse in tutte le opere d'arte di quell'età, ho già accennato. Qui interessa dire che, mentre il Pigna e il Giraldi derivano, in gran parte, il maggior diletto destato dal poema romanzesco rispetto all'eroico dal fatto della

molteplicità della favola, il Salviati, invece, e gli Ariostisti sostengono che nel *Furioso* c'è unità, da quanto nella *Liberata*, e più che nei poemi omerici. Ora, che, nella costruzione del *Furioso*, l'Ariosto mirasse alla grandiosità di prospettiva e alla semplicità di linee dei poemi classici: che egli distribuisse euritmicamente la già incomposta e tumultante materia cavalleresca, e la orientasse intorno ad un asse centrale: che il *Furioso* sia un edificio saldamente incatenato in tutte le sue parti, è indubbiamente vero, ed in ciò non è l'aspetto meno interessante della fisonomia poetica dell'Ariosto. Ma ognuno sa che il proprio della poesia ariostesca è pur sempre il più libero vagabondaggio fantastico; ognuno sa che poetica aristotelica e *Furioso* sono due termini inconciliabili; ognuno vede che il paradosso dell'unità del *Furioso* fu immaginato per opportunità di polemica, per contrastare al poema tassesco o diminuire quello che agli ammiratori letterati pareva il massimo pregio: il *simplex et unun.* Ma pure, anche qui, attraverso gli sforzi mentali del Salviati, c'è qualche intenzione non trascurabile. Egli ha il senso di quella unità profonda ed interiore — unità di inspirazione — che può fondere in un armonico insieme le parti più diverse dei poemi anche più vasti e varii. È l'unità che egli vede mancare all'*Amadigi*: pur così rigidamente simmetrico. A lui quel poema non pareva un organismo, ma « un'appiccicatura di molti corpi » e che avesse « più capi che l'Idra, più braccia che Briareo, più piedi che un centogambe: mostruosa composizione, non poema ». Tanto più il Salviati avrebbe dovuto ammirare non solo l'unità estrinseca, ma sentire l'unità intrinseca della *Liberata*; ma il censore nulla voleva concedere. Quell'unità

era povertà. Il Pellegrini, confrontando la *Liberata* col *Furioso*, aveva avanzata una similitudine molto giudiziosa, e che ebbe poi corso nelle storie letterarie: a petto dello sterminato e vario edificio del *Furioso*, la *Gerusalemme* gli pareva « una fabbrica di non tanta grandezza, ma bene intesa, colle sue misure e proporzioni di architettura, ed adorna, secondo il convenevole, di varii fregi e colori ». Il Salviati deforma il paragone: la *Liberata* è « una casetta piccolina, povera, sproporzionata, per lo esser bassa e lunga oltre ogni corrispondenza di convenevole misura ». E la povertà inventiva del Tasso era pel Salviati la conseguenza o l'equivalente del carattere storico del suo poema.

La favola, egli pensava, è tutta nell'invenzione: e la invenzione è prodotto libero del poeta. Ma il Tasso costruisce sulla storia; dunque il suo poema manca di invenzione, manca di favola: che è quanto dire manca dell'anima. Affermava il Salviati, così, il principio dell'assoluta autonomia della fantasia? Non credo. Egli non vede ciò che, in tal caso, avrebbe dovuto vedere: e che Aristotile aveva veduto: che la poesia trascende sempre la storia, anche quando si esercita sulla storia: che la poesia è più storia della storia, appunto perchè la nega: perchè la storia rappresenta le cose come sono, e la poesia come dovrebbero essere, cioè nel loro universale: cioè come si rivelano alla fantasia del poeta. D'altronde l'età del poema storico — in cui si sarebbe tradotto in poesia la *passione* per la storia — era ancora molto lontana; e allora soltanto si sarebbe posto nella sua luce il problema dei rapporti tra storia e poesia, tra reale e fantastico. Qui il Salviati sofistica, e parte da un falso supposto, semplice-

mente. Nella *Liberata* la storia è nomenclatura, è cronologia, o poco più: ciò che fu facile dimostrare al Lombardelli; e Lorenzo Pignoria — il primo che indagò le derivazioni storiche della *Liberata* — dimostra come il poeta assai poco dovesse alle cronache delle Crociate, e che sino i nomi dei suoi personaggi li prese, anzichè dalla storia, dai classici e dai romanzatori spagnoli. D'altra parte fu ovvio obbiettare al Salviati che sulla storia, o su quella che si credeva storia, aveva costruito anche Virgilio, anche Omero; e per l'occasione si mostrò di credere che anche l'Ariosto aveva poetato sulle cronache di Carlomagno. E in questo dibattito sulla opportunità che l'eroico abbia fondamento storico, le cose migliori, cioè meno scolastiche, furono dette dai tassisti. Più chiaramente di altri il Porta intuì la sostanziale ragione poetica della storicità; che del resto il Tasso aveva accennato nei Discorsi sull'arte poetica. La storicità, rendendo il racconto più credibile, conferiva a quell'efficacia persuasiva e commotiva, senza di che la poesia è un puro giuoco. Anche il fantastico ha bisogno del carattere della verità e della realità, per interessare. Notevole, al quale proposito, il rilievo sulla esattezza geografica e topografica di molti passi del *Furioso*, fatto dall'accademico Traviato. Quella esattezza nel più fantastico dei poeti corrispondeva alla storicità, dato che fosse storicità, del Tasso; o, meglio, soddisfaceva, e con molto più di sicurezza, al medesimo bisogno estetico. L'età imbevuta di spirito realistico voleva esaltarsi — l'ho già notato — a personaggi, a luoghi classificati nella storia e nella geografia. Perciò il medesimo accademico Traviato lodava l'*Alamanna* dell'Ulivieri, celebrante le imprese di Carlo Quinto

contro i ribelli dell'impero: e suggeriva ai poeti la spedizione di Fernando Cortes. Perciò di poemi pseudo-storici il Seicento avrebbe poi dato copia stragrande.

Parimente, e per conquistarsi la credenza e l'animo dei lettori, credibile doveva essere quel meraviglioso, pei caratteri del quale, come per la storicità, doveva il poema eroico differenziarsi dal romanzesco. Il fantastico puro, che degenerava nel bizzarro, nell'arbitrario, nell'illogico, quanto piaceva, per amor del suo mal valutato Ariosto, al Salviati, tanto destava diffidenza o muoveva il sorriso ai difensori del Tasso e dell'eroico. Nessun dubbio, per noi, che il meraviglioso sia assai più abbondante e vario e ricco nel *Furioso* che nella *Liberata*; lo stesso concentramento sentimentale ed elegiaco del poeta, la serietà appassionata della sua concezione, non gli consentivano la riposante espansione fantastica, che è il presupposto del meraviglioso, almeno di quello ariostesco. Nessun dubbio sulla inferiorità, per questo riguardo, del Tasso al confronto dell'Ariosto ebbe lo stesso Pellegrini. Il Tasso non era di questo avviso; e non solo perchè l'amor proprio non gli consentiva di conoscere, in nessuna parte, la superiorità dell'Ariosto: l'opinione del Pellegrini fu riprovata anche da qualche ammiratore del *Furioso*: da Orazio Ariosto; tanto l'età era oramai incapace di vivere la vita della pura fantasia. Non interessava il quanto, ma il quale del meraviglioso. Il meraviglioso, dicevano i tassisti, deve essere creduto. Battezzandolo, il Tasso lo aveva reso credibile. I suoi miracoli, operati da Dio, o dal demonio, o dai loro ministri, agenti che la Chiesa riconosce per reali ed efficaci,

meritavano la fede dei lettori cattolici. In realtà, si mirava a razionalizzare l'extra e il soprannaturale; a renderlo, poeticamente parlando, umano. La tendenza era nobilissima; ma non rimaneva che un oscuro istinto e una più oscura intenzione. Bisognava che il Tasso facesse coraggiosamente getto di quel meraviglioso, che nella prima redazione del poema aveva sparso con più larghezza anche che nella volgata; e per la sua simpatia verso il magico e l'occulto, e perchè lì, più e meglio che in altre parti, bisognava competere con l'Ariosto. Qualche ammiratore del Tasso intese quanto il soprannaturale, spontaneo nel *Furioso*, sapeva di eterogeneo nella *Liberata*. Ben osservava Orazio Lombardelli che il meraviglioso tassesco non è tanto in singole scene del poema, quanto nel tutto: non tanto nello intervento di forze e di elementi fuori del normale, quanto nella umanità superiore che il poema tende a rappresentare. Il meraviglioso coincide con la magnificenza. Emana dal tutto: consiste, principalmente, diceva il Lombardelli, « nell'indissolubile catena delle parti ». Il *Furioso*, perciò, mancherebbe veramente di qualche cosa senza gli Atlanti, gli Orrili, l'Orche, gli Ippogrifi: la *Liberata* non mancherebbe di nulla senza gli incanti di Ismeno e il viaggio sotterraneo del mago di Ascalona.

Più vivo fu il dibattito sul *costume* della *Liberata*: o si intenda la parola nel senso etico o nell'estetico: e i due sensi si confusero spesso. Alla immoralità dell'Ariosto si oppose dagli apologisti la moralità e la decenza del Tasso. Di tra i merli e dietro le feritoie della sua prediletta *Liberata*, il padre predicatore don Nicolò degli Oddi siciliano esorcizzò i demonii della sensualità, che ridono e beffeggiano

dal *Furioso*. Anche lui si accontenta, naturalmente, di una moralità subordinata alla religione, e di una religione ridotta a pratiche rituali. Le lascivie di Armida e di Rinaldo non lo turbano menomamente, giacchè Rinaldo, poi, si pente e si confessa, « il che non fece » a proposito di Ruggero e di altri gaudenti « l'Ariosto, il quale, insegnandoci ogni sorta di vizii, ci dette il veleno, e ci lasciò avvelenati, senza insegnarci il rimedio ». Della sostanziale e malata sensualità della *Gerusalemme*, nessun sospetto: le forme erano salve, e basta. Nè la scorse l'occhio penetrante e maligno del Salviati, che pure accusava di oscenità certe frasi e parole isolate, e che, per se stesse, potevano prestarsi a degli equivoci, a cui sarebbe ridicolo ed assurdo supporre che il poeta avesse pensato. Però al Salviati pareva forte che il crociato Rinaldo si innamorasse di una pagana, non solo; ma che, pur liberato miracolosamente da' suoi fascini, mostrasse, sulla fine del poema, di voler riprendere con lei il suo idillio. Era un accusare il poeta, non di lascivia, ma, che era assai più grave, di irreligione; benchè si sarebbe potuto rispondere che Armida si mostra alla fine disposta a cambiare la sua fede. Ma ai tassisti l'immoralità dell'Ariosto dispiaceva, più che per ragioni etiche, per ragioni letterarie. L'Ariosto, aveva scritto il Pellegrini, introduce « persone scelleratissime, vili e del tutto indegne » contro gli ammaestramenti di Aristotile, il quale non sopporta nell'eroico che personaggi superiori: un uomo nè buono del tutto, nè del tutto cattivo, poteva e doveva essere il protagonista della tragedia. Le persone del Tasso, continuava il Pellegrini, sono invece « tutte eroiche e degne di tromba: se non quanto gli fa bisogno ammetterne alcuna, o vile, o cattiva,

per integrare la sua favola ». Il Salviati, in questa parte, espresse o ripetè principii estetici, non meno ortodossi che veri. Egli aveva ragione di opporre che, ammesso con Aristotile che la poesia sia imitazione, tutti i costumi umani, anche i cattivi, anche i pessimi, devono e possono dal poeta legittimamente rappresentarsi: di credere che anche i Tersiti, anche i personaggi di umanità inferiore dell'Ariosto, abbiano diritto di cittadinanza nel poema eroico; e felicemente contrapponeva alla morta saggezza di Goffredo la vivida ferità di Achille, l'astuzia, spesso malvagia, di Ulisse, la passionalità dello stesso impassibile Enea. Non altrimenti pensava il pur antiaristotelico Patrizio. La poesia è rappresentazione di ogni realtà psicologica, di ogni momento ed aspetto dell'anima. Perciò il Salviati respinse l'altra accusa dei tassisti: che le persone del *Furioso* non fossero coerenti sempre, non solo alla loro dignità epica, ma a sè medesime: che non si potesse dire sempre di loro il *sibi constat* oraziano. Specialmente si giudicavano contradditorii i caratteri di Rodomonte, di Ruggero e di Bradamante; le tre figure del mondo ariostesco più ricche e più umane, appunto per le loro contraddizioni e perplessità e debolezze. Ma le difese del Salviati sono qui molto fiacche. Partono da presupposti morali e non umani: Bradamante non perde nulla della sua dignità a cercare pel mondo il suo Ruggero; perchè, in effetto, ella poteva già considerarsi come la moglie di lui. Ruggero, travestito e sconosciuto, potè combattere contro Bradamante, per dovere di lealtà al suo re; del resto nel duello egli si mostrò così turbato, che poco mancò che la causa del suo re non fosse sopraffatta: l'amore per la sua donna tanto era forte! Non perciò al Salviati

il cavaliere ariostesco sembra un traditore del suo re: « il peccato sta nella volontà » e della volontà il combattente non poteva essere padrone. E il censore condannava il rigido lealismo cavalleresco dei poemi spagnuoli e dell'*Amadigi*, esemplificando sulla mobile e varia umanità vera dei personaggi del *Furioso*: e indirettamente condannava l'universalismo o astrattismo dei personaggi tasseschi, come avrebbe fatto, direttamente e coscientemente, due secoli più tardi, il Gravina.

Onde al Salviati parevano poco commoventi i personaggi e le situazioni della *Liberata*: gli pareva che il Tasso venisse meno alle qualità della *sentenza*: che nel linguaggio o nell'intenzione dei retori del tempo si confondeva con l'eloquenza e con l'efficacia: cioè con la virtù principe della poesia. Il Salviati trovava dunque che nella *Liberata* « nè compassione, nè altro affetto non ha mai forza di muover punto nell'ascoltante. E chi non sa che, senza questo, viene spogliato in tutto, per necessaria conseguenza, del suo principal fine il poema? » Ed esemplificava, paragonando i lamenti per la morte di Brandimarte nel *Furioso* con quelli per la morte di Dudone nella *Liberata*: e trovava, e non gli si può dar torto, che nelle parole e negli atteggiamenti di Orlando è troppo più impeto di dolore, che nella orazione e nelle pose di Goffredo.

Chi mi ha letto sin qui, anzi chi ha letto la *Liberata*, sa che, commoventissimo in certe pagine e motivi dov'era tutto lui, il Tasso è generalmente freddo, o cerebrale, ogni volta che esce da quel suo mondo lirico. E per verità, se i lettori semplici si commuovevano leggendo il poema, se il buon padre don Nicolò degli Oddi confessava di piangere alla

morte di Clorinda, ai casi di Tancredi e di Olindo (il religioso non dovette lasciarsi trasportare dalle querele di Armida abbandonata), fu generalmente riconosciuta la poca capacità commotiva del poeta. Anche il Pellegrini aveva ammesso per questa parte la superiorità dell'Ariosto: anzi non era lontano dal credere che a ciò principalmente dovesse l'Ariosto la sua fama e l'appellativo di divino. Ma in nome dell'eroico si difendeva anche cotesta deficienza del poeta. Se, diceva ancora l'Oddi, Orlando rompe in lacrime davanti a Brandimarte, e Goffredo tiene il ciglio asciutto davanti a Dudone, ciò vuol dire che « Orlando, a guisa d'uomo comune, non seppe consolare nè se stesso, nè altri »: e che Goffredo era l'uomo superiore, l'uomo perfetto, l'uomo eroico. Gli eroi del Tasso sono meno smodati e intemperanti di quelli dell'Ariosto e di Omero; ma perciò più nobili e degli uni e degli altri, insegnava il Porta, esaltando il contegno umano di Tancredi verso il morto Argante, su quello feroce di Achille verso il morto Ettore. E il Lombardelli generalizzava: se Platone cacciava dalla sua ideale città i poeti, per la loro capacità a commuovere gli animi e a destare le passioni, non conviene che quella censura e quel bando si meriti il poeta della repubblica cristiana, che vuol essere tanto più perfetta della platonica.

Ma il Salviati negava al Tasso passionalità ed eloquenza, anche là dove indubbiamente più si rivelano: nei vari momenti dell'idillio o del dramma dell'amore. Si paragonino, egli suggeriva, i lamenti amorosi di Olimpia, di Isabella, di Bradamante, di Fiordiligi, di Ruggero « con quelli stiracchiati di Armida e quel di Tancredi. Nei primi udiremo

parlare daddovero parole svelte dall'intimo del cuore: nei secondi recitar cosa che si vorrebbe fingere, ma non può venir fatto ». Accennava il critico a quella artificiosità dello stile tassesco, che, secondo lui, non poteva accompagnarsi colla commotività. Perchè, aggiungeva, il Tasso « non usa nè parole, nè guise proprie, che uniche ministre sono del muover le passioni ». Principio giustissimo in sè: ma col quale non è lecito, nè sarebbe possibile giudicare della poesia del Tasso in uno dei suoi aspetti più personali: in quella preziosità retorica, che risponde al mondo magnifico vagheggiato dal poeta, al sentimento raffinato che egli celava e nutriva nel profondo. E si toccava così la parte più vivace — e meno generica — della controversia sulla *Liberata*; quella che riguarda ciò che allora chiamavasi l'*elocuzione*: e noi diciamo, largamente intendendo, l'espressione: dove i censori e i difensori talvolta distinsero, più spesso confusero ciò che aveva attinenza alla lingua, e ciò che allo stile.

Dopo le lunghe polemiche del Cinquecento, che avevano dato la prevalenza all'opinione della fiorentinità della lingua italiana, i Fiorentini e i Cruscanti erano convinti che non ci fosse altro vocabolario che quello dell'uso fiorentino, e, cosa assai più importante — e più esteticamente assurda —, altro stile, che quello della parlata popolare fiorentina: cioè che ogni atteggiamento spirituale dovesse essere espresso nei modi e nelle singolarità di quella parlata. In questo campo, la censura al Tasso non poteva essere che quella di grammatici e di pedanti contro un poeta. Il valore della polemica fu nell'affermare — sia pure timidamente — l'autonomia del prodotto poetico ne' suoi spiriti e — conseguentemente — nella sua espressione.

La nuova Crusca, dunque, fece, come tutti sanno, un aspro esame dei vocaboli improprii, imprecisi, impuri, latineggianti o pedanteschi, e dei costrutti audaci della *Liberata.* E anche per questo rispetto lessicale al Tasso si oppose l'Ariosto. « I Toscani tengono, pronunciava il Salviati, che il *Furioso* sia dettato in buon volgar fiorentino »: e aggiungeva, di testa sua, che « l'Ariosto venne a Firenze e stetteci parecchi anni, per imparare i vocaboli e le proprietà del linguaggio ». Ed è opinione diffusa che le osservazioni linguistiche fatte alla *Liberata* fossero indovinate ed argute. A me non pare. C'è della mala fede anche in questa parte della polemica: e d'altronde i censori mancavano di salde basi alle loro censure. Il Salviati aveva fatto trent'una opposizioni linguistiche al poeta, e menava gran vanto, che il poeta non avesse saputo rispondere felicemente che a sei o sette. Non c'era neppur bisogno di rispondere a quelle sei o sette; tanto erano miserabili. Il Salviati è ancora — almeno negli scritti contro il Tasso — migliore critico delle ragioni della poesia, che diligente grammatico e vocabolarista. E a tutte le sue opposizioni risposero facilmente, e con esempi desunti dai maggiori poeti italiani, e il Pellegrini nella sua Replica, e l'Ottonelli e il Porta. Ma gli apologisti del Tasso fecero di più, e di meglio, che combattere il Salviati e i suoi con le loro stesse armi. E neppure si limitarono ad ammirare la *novità* del linguaggio della *Liberata,* e a ripetere le lodi, non sempre generiche, di don Niccolò degli Oddi: che il Tasso « tolse dai greci, dai latini, dai volgari scrittori tutti i più belli fiori delle lingue loro »: che egli fu, rispetto alla lingua, « nuovo Platone e nuovo Cicerone »: che

la sua è la lingua non del popolo, ma di uomo « nelle Corti e negli studi esercitato »: che la sua locuzione è per lo più divina, quella dell'Ariosto per lo più plebea; ma riconobbero che certe proprietà del linguaggio tassesco sono inerenti alla essenza stessa della sua poesia: collocandosi molto al disopra del Salviati, che isolava il linguaggio e lo stile del poeta dalla sua poesia, e li considerava e li straziava in sè medesimi, grossamente e puerilmente; sino a inventare delle cacofonie nei versi del più melodico dei poeti, che egli leggeva fondendo e aggruppando ad arte le sillabe, come sogliono fare i più scioperati cantarellatori di versi, per cui la poesia è assoluta inerzia del cervello e titillamento degli orecchi. I tassisti affermarono che, contro la lingua e lo stile di tutti, c'è una lingua e uno stile, che possono e debbono per la loro essenza essere diversi da quelli dell'uso comune. Al tentativo o al programma della Crusca, che era in sostanza di imborghesire e lingua e stile, si contrappose la tradizione tutta aristocratica di poeti toscani, quali il Della Casa e il Guidiccioni; si oppose che un Bembo e un Molza non erano toscani. Non solo il Muzio, con le sue *Battaglie*, ma lo stesso toscanissimo Varchi fu chiamato a castigare la petulanza dei toscani, che non credevano che alla bellezza del loro volgare. Alcuno affermò che il Tasso aveva poetato in quella lingua più nobile d'Italia, non più municipale, ma aulica, di cui Dante aveva discorso nella *Volgare eloquenza*. Erano argomenti contro l'esclusivismo toscano già adoperati e sfruttati nelle controversie cinquecentistiche sulla lingua; ma che ora assumevano nuovo vigore e nuova forza persuasiva, impiegati a difendere un'opera

poetica di immenso successo. Quel successo doveva pur valere le critiche dei grammatici e dei letterati e delle accademie.

E sia pure empiricamente e sull'autorità di Aristotile, di Orazio, di Demetrio Falereo, di Ermogene. si esploravano i caratteri, si stabilivano i diritti di quel linguaggio poetico, più alto del linguaggio comune, come più alta della realtà quotidiana è la visione del poeta. Quelli che parvero difetti di locuzione al Salviati e a' suoi, furono tutti giustificati, in nome della poesia, in forza della corrispondenza fra la espressione e il mondo superiore che essa doveva rivelare. I latinismi, le parole insuete, le novità dei costrutti, l'oratorietà, tutto contribuiva al linguaggio poetico; al quale conferivano grandezza ora gli asindeti, ora le congiunzioni ripetute, conferivano vigore i frequenti e voluti iati. Le proprietà del linguaggio poetico, già insegnate dal Tasso, trovavano pieno sviluppo negli apologisti di lui. Ci si fermò sulla opinione aristotelica: che il verso eroico vuol essere *turgidissimo*: e con quella opinione si cercò di sgominare gli esatti, spigolistri, frigidi grammatici, Ci si ricordò che anche Virgilio era stato la croce dei grammatici. « Al grammatical vigore poco soggiacciono i buoni scrittori, e meno i sovrani poeti » scriveva il Porta; e con squisitezza di gusto veramente notevole trasceglieva dalla *Liberata* alcuni esempi, a dimostrare come la esigenza estetica aveva avuto ragione sull'uso grammaticale.

Certo, i difensori del Tasso erano ciechi qualche volta non meno degli accusatori. Non si poteva negare ciò che il Salviati affermava: che nella *Gerusalemme* sono troppi i fiori e le fiorettature dello stile, o, come egli si esprimeva, gli scherzi: che gli epiteti,

ridondano: che i sinonimi vengono via a due a due, come i frati minori. Ma erano i caratteri dello stile *asiatico*, che ad Orazio Lombardelli pareva naturalmente lo stile dell'eroico. Anche — e troppo giustamente — affermava il Salviati che la locuzione del Tasso, a confronto di quella dell'Ariosto, manca generalmente di *evidenza*. Era una conseguenza, abbiamo già detto, del temperamento lirico di Torquato. Ma gli apologisti passavano oltre sulla censura concreta: e si riparavano nella sempre comoda trincea dei principii generici; e confondendo *evidenza* con *chiarezza*, avanzavano, a difesa del Tasso, un canone estetico di non poca importanza, e per allora di molta novità. Dato che il linguaggio del poeta eroico deve discordare dal comune, non può e non deve quel linguaggio essere facilmente accessibile. « Quella locuzione poco essere lodevole, che solamente chiara fosse » avevano insegnato, secondo il Porta, Quintiliano e Cicerone. Proprio fine del parlar poetico « non è l'essere inteso »: affermava lo stesso Porta; la chiarezza è propria dello stile umile, non dell'alto. E se è necessaria nel poema romanzesco composto per il popolo, non lo è nell'eroico, scritto per chi sa e vuole pensare. Era la conseguenza del principio, già ricordato, che il poeta dovesse parlare un linguaggio quasi divino: onde furono autorizzati nelle età seguenti gli istrionismi e le ciurmerie e i rapimenti e le declamazioni dei poeti epici e panegiristi e pindarici, tutti in obbligo di proclamarsi inspirati. Anche il Foscolo sentì la poesia dell'oscurità: e odiò il chiarissimo Metastasio, e non molto amò il chiaro Ariosto, o lo amò meno del Tasso; ma per il Foscolo, e per i romantici, espressione oscura significò espressione profonda e suggestiva, come non è sempre la

tassesca: anche se — contro la sofisticheria e la freddura dei censori — il padre Oddi non aveva tutti i torti di esclamare: « Altro ci vuole che scherzi! gravide sono le voci del Tasso, e gravide, dico, di concetti e partoriscono mirabili frutti »: e tutte le ragioni di aggiungere: « nè paiono pedanterie, se non ad orecchie use a sentire solo il volgare fiorentino ».

Nel campo del linguaggio poetico, gli apologisti del Tasso riconobbero concordi la sua superiorità sull'Ariosto: e la *peregrinità* della locuzione tassesca rimase modello ai poeti che vennero poi. Ma, con molto giudizio, il pronipote dell'Ariosto pensava che nel mondo vi è posto e per i tassisti e per gli ariostisti: e stringeva in poche e lucide parole le diversità stilistiche dei due poeti. Nello stile, scriveva, essi sono andati « per vie, non solamente diverse, ma quasi anche contrarie, avendosi l'uno, che è l'Ariosto, proposto di usar nel suo poema il carattere, ovvero l'idea dello stile chiamato da Ermogene di lucidità, dove l'altro, cioè il Tasso, ha avuto di mira di servare l'idea o forma dello stile magnifico »: il quale « vuole l'elocuzione figurata.... nomi peregrini.... numero non rimesso o molle...: usa sempre la comprensione, ch'è quella pregnezza di parole e di concetti.... ». Lo stile « dilucido » invece « si serve di sentenze aperte e piuttosto comuni e famigliari.... alle quali non è niente di sottinteso, niente di oscuro.... numero assai semplice ». Aggiungeva che, quando è necessario, magnifico sa ben essere anche l'Ariosto: il quale dà l'esempio di quella elocuzione che è tutt'uno colla cosa, e che Aristotile chiamava *decora*. Egli è per questa varietà, e immediatezza di espressione, diremmo noi, che l'Ariosto, continuava il suo pronipote Orazio, conquistò tutti: e letterati, e pub-

blico: e che della poesia del *Furioso* « il mondo è rimasto come ebro e fuor di se stesso ». Accennava così ad una delle qualità più cospicue e seducenti della poesia ariostesca. Ma dalla differenza stilistica dei due poeti, se dello stile nel Cinquecento si avesse avuto un concetto meno empirico, egli avrebbe dovuto conchiudere che il punto di partenza del dibattito era erroneo: che il Tasso e l'Ariosto erano temperamenti poetici e diversi ed opposti, e non soltanto perchè l'uno fu romanzesco e l'altro eroico: e che quindi era inutile, cioè illogico, confrontarli, per indagare chi fosse il maggiore: il che era stato intraveduto, ma più per ispirito di conciliazione fra le parti, che per convincimento di critico, da Orazio Lombardelli.

XVI.

Le « Considerazioni » del Galilei e l'« Apologia » del Tasso

Delle molte scritture sulla controversia riguardante la *Liberata* alcune poche meriterebbero di essere tolte dall'oblio: come il *Discorso* di Orazio Lombardelli, accademico senese, dettato da una salda onestà di indagini e di intenti e da un non meno saldo buon senso; e il *Rossi*, dialogo di Malatesta Porta, la più eloquente difesa della *Gerusalemme*, e una attestazione dei diritti della poesia sopra i canoni e gli empirismi della pedanteria. Ma il lettore avrà forse piacere, o desiderio, che io lo intrattenga brevemente intorno a due scritture, troppo più famose: la *Apologia* del poeta contro il primo libello della Crusca, cioè contro la *Difesa dell'Orlando furioso dell'A. contro il Dialogo dell'Epica poesia di C. Pellegrini dello Infarinato*, che fu Leonardo Salviati: e le *Considerazioni al Tasso* di Galileo Galilei, che la critica considera oramai come autentiche, pur non sapendo decidere in quale epoca della vita del filosofo furono distese [1]. Incominciamo, logicamente e non cronologicamente, da queste [2].

(1) Vedile in *Opere di G. G.*, ediz. nazionale, vol. IX, Firenze, 1899.

(2) Vedi Vaccaluzzo, *G. Galilei letterato e poeta*, Catania, 1896, e I. Del Lungo, *G. letterato*, in *Nuova Antologia*, 1 dicembre 1899.

Le *Considerazioni* sono, come è noto, un continuo confronto tra passi della *Gerusalemme* e passi di contenuto affine del *Furioso*: il poema che, al dire del Viviani, il Galilei sapeva poco meno che a mente, e da cui riconosceva la chiarezza e la precisione del suo proprio stile. A differenza degli altri censori, e secondo l'abito di osservazione del reale e dell'effettivo e l'avversione ai principii astratti, che costituirono tanta parte del suo metodo, egli non ripete dommi letterarii. Non si rifà da quei canoni e da quegli esempi insigni, che erano poi luoghi comuni della critica, e mascheravano pomposamente l'intima vacuità e la poca lucidità del pensiero. Il Galilei non parla nè di Aristotile, nè di Ermogene, nè del Falereo, nè dello Scaligero: nè di poeti greci, nè di latini; una sola volta, se ho ben notato, cita Virgilio e una volta Omero. Egli giudica il Tasso da pubblico, per così dire, e non da maestro di poetica nè di retorica: e questa è la nota o l'atteggiamento più simpatico delle *Considerazioni*. Più simpatiche anche sarebbero se, come gli altri censori fiorentini, il Galilei non adoperasse spesso l'insulto, non si desse l'aria di sufficienza e di compatimento del Salviati, non rifacesse talvolta e correggesse i versi di Torquato. Ma questo era un suo vezzo da dilettante di poesia, e nel postillare il suo Ariosto rimutò talvolta anche i versi del *Furioso*.

Diciamolo subito: quelli che sono i caratteri negativi della poesia tassesca, il Galilei li vide con piena lucidità, anche se la sua parzialità per un poeta così diverso come l'Ariosto glieli mostrò troppo ingranditi. I paragoni sono odiosi: e, ciò che più importa qui, insidiosi. Chi piega verso un termine di essi, è perciò appunto, men capace di intendere

l'altro. Trovava dunque il Galilei nella *Liberata* mancanza di fantasia inventiva e costruttiva, mancanza di motivi originali, e, come il Salviati, « grande strettezza di vena e povertà di concetti ». Trovava povera la psicologia dei personaggi. « Sterilissima cosa » gli parevano, per esempio, e ne scriveva anche a Francesco Rinuccini, gli amori di Tancredi e Clorinda, di Erminia e Tancredi, al confronto di quello di Ruggero e Bradamante « adornato di tutti i grandi avvenimenti, che tra due nobili amanti accader sogliono, cioè d'imprese eroiche e grandi, scambievolmente tra loro trapassate ». Quel vigore iniziale di certi motivi, che abbiamo veduto tradursi nel poema in conato senza successo, in linea senza sviluppo, è rilevato dal Galilei con una vivacissima similitudine: « Assai pampini e poca uva, dice il proverbio, il quale molto bene si accomoda a quest'opera, simile veramente ad una gran pianta di frutti, che sull'allegare sia stata dalla brinata o da un diluvio di bronchi assalita, nella quale al tempo di maturare, cerca e ricerca, non si trova altro che foglie ». Ed esemplifica con Idraote, che sembra entrar nell'azione, e subito scomparisce per sempre: con Goffredo che, in un momento saliente del racconto, e quando si aspetterebbero meraviglie dalla sua spada, è sopraggiunto dalla notte. E che cosa fa lo stesso Plutone di veramente formidabile e degno di lui contro i Cristiani? Quanto più operosa, osservava anche nella lettera suddetta al Rinuccini, quanto più influente sull'andamento di tutte le molte azioni del poema la Discordia del *Furioso*: e che straordinaria fertilità di fantasia inventiva rivela quella Discordia, a paragone della pedantesca e retorica Aletto del Tasso! E ben vide il Galilei la poca consistenza

degli eroi della *Liberata*, la loro insufficiente o rudimentale motivazione, pur nella loro posa magnifica e teatrale. Gli parevano talvolta fanciulloni senza giudizio, senza niun intendimento della realtà e della necessità. La gelosia di Argante per Solimano giudicava una « fanciullaggine ». Specialmente Aladino ed Eustazio sembrano troppo « corrivi » a credere, uno alle autoaccuse di Sofronia ed Olindo, l'altro al racconto di Armida. « Li eroi di questo poema sono pure finzioni » diceva, riferendosi alla loro deficienza di umanità matura, piena, normale; la quale si rivela nei personaggi ariosteschi.

E quanto allo stile del Tasso — sulla lingua per sè il Toscano insiste assai poco — il Galilei precorre le censure che furono fatte un secolo più tardi. I parallelismi, i contrapposti, le corrispondenze, le proprietà più studiate — e più ammirate — della maniera tassesca gli parevano « scambietti, che piacciono assai ai giovani »; li chiamava « capriole intrecciate »; sentiva come erano cerebralità, disdicevoli al liguaggio della poesia, il cui carattere fondamentale è la spontaneità. Onde quegli artifizii tanto più gli spiacevano, quanto più volevano colpire inaspettati: allora gli davano l'impressione di disgustosa dissonanza, che proverebbe chi vedesse all'improvviso mettersi a ballare uno che andava tranquillamente pei fatti suoi. Nè le imitazioni e le reminiscenze e i richiami classici, che i letterati ammiravano nella *Liberata*, erano pel Galilei altro che pedanterie. Perchè il Tasso mostra di imitare per imitare e per ostentar dottrina; nè rianima di suo, come avrebbe fatto un grande poeta. E a proposito del giardino di Armida, che ricorda gli orti di Alcina, il Galilei esce in una osservazione, a cui i maestri di retorica non

sarebbero forse arrivati: « Chi vuol conoscere un gusto storpiatissimo in una professione, tra gli altri segnali si potrà servire di questo, cioè del vedere rubare dagli altri indifferentemente il buono e il cattivo: infallibile argomento che quel tal rubatore si serve solamente dell'autorità di quello che ruba, ma per sè non è capace di discernere quello che vale da quello che non vale ». Con le imitazioni pure e semplici si fa dell'archeologia, non della poesia; perciò, leggendo la *Liberata*, pareva al critico di entrare nello « studietto di un ometto di studio », dove si conservano cento belle rarità, ma tutte morte, anzi fossili: come « un granchio petrificato, un camaleonte secco » e così via: quando il *Furioso* gli appariva come una doviziosissima « guardaroba », piena di valori veri e vivi e di ori e di gemme.

E si comprende che l'innamorato del più narrativo e del meno declamatore dei poeti, mal sopportasse la frequente enfasi del Tasso, e il suo accendersi a freddo e montarsi. Un « Principi, io vi protesto; i miei protesti udrà il mondo presente, udrà il futuro » (I, 28): un « Argante, Argante istesso, ad un grand'urto Di Rinaldo abbattuto, appena è surto » (III, 41) gli parevano, per non citare che due esempi, impostature, noi diremmo melodrammatiche. Vide il Galilei l'abuso che il poeta fa delle parole pleonastiche, di molto effetto, ma di nessuna evidenza, come l'aggettivo *grande*. Sentì nel Tasso troppo frequente lo sforzo, che sostituisce o simula la forza: e pensò che, per mancanza di vena profonda e uguale e costante, mal riuscisse il poeta a fondere l'uno coll'altro e a derivare l'uno dall'altro naturalmente i concetti. Il Tasso « mancandogli bene spesso la materia, è costretto andar rappezzando insieme concetti

speziali ». Ma essi rimangono come autonomi, aderenti più che coerenti: e ne nasce un insieme, che dà l'immagine di una « pittura intarsiata », piuttosto che, come nell'Ariosto, « colorita a olio ». Anche il Tasso, come si è veduto, si riconosceva questo o simile difetto; e anche perciò fu giudicata ingegnosissima la osservazione del Galilei: che, come altre volte, scambiava per incapacità quello che era un carattere del poeta. Così un carattere, non un difetto, è la repugnanza nella poesia tassesca a ritrarre il concreto e l'individuo, la compiacenza a perdersi nel generico o nell'astratto: qualità che il Galilei mette in mostra, per conchiudere che la *Liberata* è come un magazzino di luoghi comuni della poesia, e che nelle sue descrizioni il Tasso « raccapezza insieme tutte le ciarperie ». Ma, appunto perchè il critico non ha sentito il poeta, sceglie male l'esempio. La pittura della siccità, afferma il Galilei, è « un raccontamento meteorologico di tutte le cause e di tutti gli effetti del caldo », piuttosto che « una descrizione d'un caldo particolare seguito ». Chiunque legge senza preconcetti quel brano (XIII, 53 sgg.), ammira una delle pagine più potenti del Tasso; potente di quel lirismo cupo e angoscioso, a cui non giunge la acuta, ma fredda e ragionante critica dello scienziato. Il quale voleva il fenomeno ritratto dal poeta in tutti i particolari e con tutti i rilievi; e perchè tali virtù mancavano alla rappresentazione tassesca, affermava, con troppa facilità, che lo stile del Tasso è « languido, sforzato, mal espresso » e che vi manca il vigore del disegno. La morte di Argante pareva al Galilei dipinta « con quei soliti generali, che non dipingòno niente:

> Superbi, formidabili, feroci
> gli ultimi moti fur' l'ultime voci.

Bisognava dirlo in particolare quali fossero questi moti e queste voci, se voleva rappresentare al vero ».

Questo dell'astrattezza e della indefinitezza era l'accusa che avrebbe ripetuta contro il Tasso il Gravina, il più autorevole rappresentante della critica cartesiana o razionalistica. Il quale avrebbe anche accettato le censure che il Galilei muove a moltissimi luoghi del poema, in nome del verosimile e del ragionevole. Ed è qui dove il Galilei meno sente i diritti e l'autonomia della poesia, ed è qui dove si dimostra critico quanto acuto, altrettanto insufficiente.

Certo, alcune di quelle censure riguardano la umanità dei personaggi, la euritmia ed economia della favola, ed hanno un vero valore estetico, e non c'è che cosa opporre; dico chi non voglia troppo sottilizzare. Per esempio: è troppo irriflessa Clorinda, ad assumersi la protezione — davanti al re giudice e senza sapere chi siano — di due rei, già in procinto di essere giustiziati. È strano — e l'abbiamo a suo tempo notato — che quel feroce accattabrighe di Argante sia mandato messaggiero insieme ad Alete: di cui non poteva che frustrare, come fece, il discorso sapientemente e calcolatamente diplomatico. Non è umano che lo zio Idraote consigli ad Armida di fare la seduttrice nel campo dei Crociati, e quasi le insegni i modi: di che non c'era bisogno. Era inutile che l'Eremita Piero mandasse Carlo ed Ubaldo ad Ascalona, per essere informati da quel mago dove era Rinaldo, quando, pare, potevano saperlo da lui stesso; ed era oziosa, e del tutto discordante col fine e la meta del viaggio, quella loro peregrinazione sotterranea.

Ma altre volte le censure, giuste in sè, sono so-

fismi al senso poetico, che non può neppure tollerare di esaminarle. Così il Galilei ci fa ripetutamente rilevare che Erminia e Aladino non potevano, da Gerusalemme, ravvisare singolarmente e distinguere, l'uno dall'altro, i guerrieri cristiani giù nel piano; i quali dovevano ragionevolmente essere accampati a non meno di un miglio dalle mura. La censura si sarebbe dovuta fare prima ad Omero, dal quale è manifestamente imitato il passo della *Liberata.* Ma chi legge i due poeti come poeti, non penserà probabilmente mai a muover loro l'opposizione del Galilei. È una di quelle irrazionalità di cui ogni poema è pieno, perchè appartengono alla natura stessa della poesia: onde si richiede uno sforzo a rilevarle. Un bel motivo poetico non sarà mai soppresso per la sua non corrispondenza con le esigenze pratiche; e chi legge avrà la mente a quel motivo, non a quelle esigenze. Parimente, fuori del dominio della poesia, e quindi del tutto insignificante, è l'altra considerazione: che il giardino di Armida, il quale contiene in sè viali e prati, e valli e colline — e deve perciò occupare non piccola estensione — non può aver sede sulla vetta ristrettissima di una delle isole Canarie: o quella, che nel palazzo di Armida le grandi porte d'argento non dovrebbero girare sui cardini d'oro; perchè i cardini, che non si vedono, si fanno di metallo resistente, ma vile. Il Galilei dimenticava di giudicare un poeta, cioè un creatore di fantasie, che hanno non altrove che nelle leggi della fantasia la propria giustificazione: e cercando dappertutto la verosimiglianza, la ragionevolezza, la motivazione, non sentì il lirico, il magnifico, il passionale, insomma gli elementi e gli aspetti individuali e *positivi* della

poesia tassesca: quello che sentì il pubblico, e che anche alcuni apologisti considerarono spesso come un difetto e una dissonanza nel genere eroico.

Il divino episodio di Erminia fra i pastori non ha nessuna seduzione per il Galilei. Pare a lui che quel pastore « parli in punta di forchetta » e che la scena potrebbe essere tollerata, non in un poema di guerra, ma in un romanzo pastorale. La soave e ardente Erminia, così femminile nelle sue contraddizioni, nelle irriflesse audacie e nella pudibonda timidezza, è malamente trattata dal critico, che giudica mancanza di decoro la sua ingenuità, e impossibile il suo amore per chi le ha occupato il regno e fatto o lasciato uccidere il padre, e « quel che importa più, senza essere in amore contraccambiata ». Gli sembra assurdo ciò che a noi sembra così logico — della logica del sentimento —: che Erminia taccia il suo amore a Tancredi, quando è vicina a lui e sua prigioniera, e arda di scoprirglielo, quando è lontana, ed egli inaccessibile. Nè meglio di Erminia è dal Galilei inteso Tancredi, con quel suo amore fatto di sogni, di rapimenti, di memorie, di disperazione. Il Galilei guarda quell'amore nelle sue esteriorità, carica le tinte e ride. Come mai, domanda, appena Tancredi vede Clorinda, d'un subito ne resta preso? Come mai dimentica, quando la rivede, di combattere contro Argante, che è lì ad attenderlo? « Oh, che eroi! E almeno fosse un amor vecchio, reciproco e ardente! » Perchè a lui riesce incomprensibile che quell'amore, come quello tipico di Ruggero e Bradamante, non nasca e non si consolidi lentamente, e non passi e non si determini attraverso tormenti e allegrezze e gelosie. Il tragico motivo dell'amante che uccide

l'amata non gli dice nulla. Le molte, poi, e davvero non troppe, strofe, onde il poeta rappresenta le arti seduttrici di Armida coi singoli cavalieri, gli sembrano soverchie e sciupate.

Certo il Galilei non era il Salviati. « Soleva dire, scrive il Viviani, che gli pareva più bello il Tasso, ma che gli piaceva più l'Ariosto: soggiungendo che quel diceva parole, e questi cose »: scorgeva, cioè, con grande limpidezza e nella sua totalità, quel non so che di prestigioso, che è caratteristico della poesia tassesca. Ed egli apprezzò alcune singole vigorose bellezze della *Liberata*, a incominciare da quel lamento di Goffredo dinanzi a Dudone morto, che al Salviati, come s'è veduto, pareva di tanto inferiore a quello di Orlando sul feretro di Brandimarte. Le strofe che ritraggono il trasvolare pel Mediterraneo della navicella della Fortuna hanno per il Galilei della divinità dell'Ariosto. Magnifici giudica i duelli fra Tancredi e Argante. Le parole ultime di Argante, che fanno di quel feroce, per un momento, la coscienza tragica della città che rovina, arrivarono all'anima del Galilei, più che a quella dei letterati del tempo: « Mirabile, nobile, e generosissima risposta veramente, e tale che forse non è altrettanto in tutto questo libro ». E riconobbe il Galilei le splendide virtù oratorie del Tasso: e lodò non meno il tortuoso discorso di Alete che la schietta risposta di Goffredo, e l'insidioso racconto di Armida, e la magnanima parenesi di Ubaldo a Rinaldo. Anche, il Galilei vide profondo e chiaro in certi aspetti etici del poema; e sentì, unico, credo, fra i censori del tempo, quanto era voluta e formale la religiosità di esso. Le ironie in proposito sono parecchie, e dure. Così egli giudica « bonissima », la strofa

famosa in cui, in vista di Gerusalemme, i Crociati fanno l'atto di contrizione; ma quella strofa più gli sarebbe piaciuto udirla dal Panigarola in pulpito, nel giorno di Venerdì Santo. Nè gli dispiace che il mago di Ascalona sia un discepolo dell'eremita Piero; ma quei suoi cento servitori, quella sua mensa magnifica gli sembrano non convenire troppo a un « filosofo e teologo discepolo d'un Santo ».

Ma pochi e sparsi giudizii felici non bastano a stabilire una consonanza, sia pure potenziale, fra il critico e il poeta. E in realtà la *forma mentis* del grande scienziato non era la più idonea, anzi era la meno atta a valutare, cioè a comprendere, un poeta di sogno e di sentimento quale il Tasso. Il Galilei voleva cose, ricchezza di cose: un poema tutto azione e dramma; e negava perciò la generalmente riconosciuta e lodata brevità del Tasso: e trovava che, al contrario, egli s'indugiava spesso in inerti lungaggini: « Cento stanze e più in raccontare quattro tiri puttaneschi di Armida.... e non si parla di vettovaglie, non di armate, non di Arabi.... o punto altra impresa grande, che sarebbe stata a proposito qui ». Perciò la preferenza accesa per l'Ariosto, che diceva cose e non parole. La poesia che non fosse di cose era insidiosa per lo scienziato. Egli « non poteva tollerare, scrive il suo biografo Gherardini, che si dicesse il Tasso entrare in paragone con l'Ariosto: diceva egli sentire l'istessa differenza tra l'uno e l'altro, che al gusto e palato suo gli recava il mangiar cetrioli, dopo che avesse gustato saporiti poponi ». Il paragone era grosso; ma non poteva meglio esprimersi la refrattarietà del maggiore scienziato dell'epoca a capire il maggiore poeta: e il dissidio che si sarebbe determinato sempre più forte tra le facoltà logiche e le estetiche.

* * *

Ma veniamo all'*Apologia* del Tasso; della quale nelle istorie letterarie sono tanto più grandi le lodi, quanto meno la si prende, sul serio, ad esaminare. Orazio Lombardelli pensava che il Tasso avrebbe fatto meglio a non rispondere alla Crusca; o a rispondere, perfezionando il poema. Una bella pagina di poesia valeva per il Lombardelli tutte le difese della poesia, e presupponeva il possesso di tutte le dottrine, che i retori richiedevano dal poeta. Io credo che quel sincero ammiratore del Tasso — e che perciò il Tasso considerò finalmente come uno dei suoi innumerevoli nemici — avesse perfettamente ragione. L'apologia è meno che un gran che. E non è sempre il documento della coscienza di un poeta offeso.

Il dialogo è, anche più che altri dialoghi tasseschi, condotto nella maniera platonica: ed il *Forestiero napoletano*, cioè il Tasso, vi assume e vi sostiene sino alla fine quella maniera tra ironica e ingenua, che è propria dell'Apologia di Socrate: e che nell'ospite *ateniese* è coscienza di superiorità, qui è piuttosto espediente per isfuggire alle obbiezioni, e girare, più che risolvere, i problemi, e convincere più che persuadere. Si loda molto l'autore, il quale, più che del proprio poema, assume la difesa dell'*Amadigi* paterno: da cui, del resto, aveva preso le mosse il dialogo del Pellegrini, e, conseguentemente, la risposta del Salviati. È noto l'attaccamento di Torquato al padre, che fu come il tutore e il balio dell'ingegno poetico del figliuolo; e si comprende la reazione del poeta alle insinuazioni dell'Inferrigno — cioè del Rossi, compare del

Salviati — contro la persona e la condotta morale di Bernardo Tasso. Ma è discutibile se la pietà figliale dovesse indurre il poeta della *Gerusalemme* a esaltare il padre, non solo come uomo e gentiluomo, ma come poeta. Il far tutt'uno della fama del poeta e dell'onore dell'uomo, per conchiudere che chi attenta a quella fama offende quell'onore, ed è più empio che se violasse un sepolcro, sa, manifestamente, di sofistico. E quando Torquato scrive che « non potrebbe sostenere » che nessun poeta volgare fosse anteposto a suo padre: non il Pulci, non il Boiardo, non l'Ariosto, del quale può tollerare le lodi, ma a patto che « *suo* padre gli sia dato per compagno », si ha ragione di sospettare col Salviati, e per l'onore del Tasso poeta, che il primo a non credere a coteste esaltazioni di Bernardo Tasso fosse l'esaltatore. Era, in effetto, un espediente dialogico, più che un convincimento; era una copertura, dietro la quale il Tasso poteva introdursi a parlare di sè: a difendere quel figlio, che Bernardo amava anche più del suo poema: e le cui composizioni apprezzava anche più delle sue proprie. « Laonde, conchiudeva Torquato, sono assai certo che, se egli voleva pur essere superato, non voleva essere superato da nessuno altro che da me »: parole le quali lasciano intendere che — nonostante l'ammirazione al poema paterno — Torquato non credeva affatto di valer meno di Bernardo, cioè, per l'eguaglianza accennata dianzi, dell'Ariosto: nè importa qui che ciò sia espresso come opinione del padre.

Molto anche si loda la modestia del Tasso in questa Apologia. Ma io dubito che egli mostrasse, — proprio quando doveva difendersi, e non poteva

non ascoltare le voci e i suggerimenti dell'amor proprio — quelle virtù che il suo egoismo non gli consentì mai. Sì; socraticamente, il *Forestiero napoletano* simula dalla prima all'ultima parola una profonda umiltà di spirito, un ingenuo desiderio di essere illuminato da coloro che ne sanno più di lui. Ma quell'umile non lascia di mostrare il suo cruccio e il suo orgoglio, specialmente là dove la coscienza probabilmente, e l'opinione pubblica certamente, davano ragione a' suoi oppositori. Abbiamo detto come anche il Pellegrini riconosceva che, riguardo al meraviglioso, la *Liberata* rimaneva troppo al disotto del *Furioso.* E il Tasso si inalbera lì. E insegna di aver lui, e lui solo, dato il meraviglioso, che solo può piacere a lettori non volgari e non fanciulli: il meraviglioso credibile. « E se il mio (poema) avanza — per la credibilità — tutti gli altri poemi eroici, supera tutti gli altri nella meraviglia ». E rivendica a sè « la cristallina porta d'Oriente, dalla quale escono i sogni e le visioni che Dio ci manda..., alla quale le case del sonno dovrebbero cedere ». Ed è una trovata sua l'aver fatto, cristianamente, alate le preghiere, che in Omero andavano, così umanamente, zoppe dietro al supplicato. E quell'umile non manca di indicare lui i luoghi del poema, che gli sembravano forse non abbastanza lodati o troppo trascurati: come il discorso di Alete e la risposta di Goffredo. Quell'umile non lascia occasione di ferire quell'Ariosto, che turbava i suoi sonni, come Milziade i sonni di Temistocle. Per difendere sè, gli era finalmente lecito esprimere la avversione antica verso il poeta, la quale sino allora aveva tenuto segreta.

Segreta vorrebbe, veramente, tenerla anche ora.

L'apologista dichiara più volte di non voler punto detrarre all'Ariosto, e di udir con piacere le sue lodi. « Nè confermo, nè riprovo le opposizioni che gli sono fatte, ma tutte le sue lodi leggo ed ascolto volentieri ». Ma aveva ragione il Salviati: quando il *Forestiere napoletano* parla dell'Ariosto « mele in bocca e rasoio in cintola ». L'ironia è l'atteggiamento più comune del Tasso di fronte all'Ariosto. Ben capiva che la difesa del *Furioso* era un riconoscere, in sostanza, il gran valore della *Liberata*: e domandava perciò: Se, per universale consenso, la *Liberata* cede al *Furioso*, che bisogno ha questo di tanto e tanti difensori? Ma l'intenzione è a ferire e ad aggredire il *Furioso* ne' suoi elementi più vitali, ne' suoi aspetti più lodati. E si trincera dietro l'*Amadigi*, tutte le volte che gli si offre questo riparo. Il *Furioso* è una mirabile fusione di elementi romanzeschi e classici, fantastici e reali, eroici ed umani? No: è, pensa il Tasso, semplicemente un poema composito, senza fisonomia. L'*Amadigi*, sì, è tutto romanzesco; ma l'Ariosto « formò il suo poema quasi animale di incerta natura, e mezzo fra l'una e l'altra ». Copioso l'Ariosto? piacevole? Più copioso, o più ampio, più piacevole, e sopratutto più giovevole l'*Amadigi*. E l'apologista ardirà un confronto fra l'amore di Ruggero e Bradamante e quello di Alidoro e Mirinda (« che fu tutta invenzione di mio padre ») nell'*Amadigi*, per insegnare all'Ariosto che una donna non è mai essa a seguire un cavaliere (e Erminia?) e che troppo è incostante Ruggero nel suo amore, per quanto dal suo matrimonio con Bradamante « dovessero derivare i principi d'Este, il quale rispetto solo doveva essere bastevole che egli si proponesse innanzi agli occhi tutti i decori d'un alto e pudico

amore, e tutte le convenevolezze » (e Rinaldo?). Era l'incomprensione dell'umanità dei personaggi ariosteschi. E poi veniva il bisticcio. Ruggero preferisce « la moglie che non era ancora moglie al re che non era il suo re, e il re che non era il suo re, al suo Dio, che fu il Dio di Ruggero primo, secondo e terzo ».

Così vagellava l'apologista, per picchiare il rivale che il suo amor proprio si era formato, e non dargliela vinta in nessun campo. E talvolta assaltava alla scoperta. Non concedeva, come abbiamo veduto, che l'Ariosto fosse il taumaturgo del meraviglioso, perchè il meraviglioso non poteva essere che cristiano e cattolico, come il suo. Abbiamo citata dianzi un'allusione ostile ad una delle più serene fantasie ariostesche: la casa del sonno; ma il Tasso vuol deprezzare più generalmente, e con apparenza di ragionamento, la virtù fantastica dell'Ariosto: e cita il giudizio di « Ronsardo, poeta famoso tra i Francesi: che la poesia dell'Ariosto era fantastica »; e il fantastico è per il Tasso il falso, anzi il niente: in aperta contraddizione con la capacità di imitazione, che vuol essere la virtù prima del poeta, e l'ufficio primo della poesia. « Il poeta fantastico — insegna il Tasso — è l'istesso che il sofistico »; mentre i veri poeti « nella considerazione delle idee sono filosofi: laonde quelli si diranno adulterare la verità, che ritraggono i fantasmi, non quelli che riguardano le idee ». Del resto, non sono punto originali le fantasie ariostesche: se non forse « l'ippogrifo, che non sa da chi fosse ritrovato, o i mostri, che impediscono il passo a Ruggero nel paese di Alcina, o quello col quale si azzuffa Baiardo ». Nè fa gran conto il Tasso della fecondità ariostesca. Se la *Liberata*, al

confronto del *Furioso*, è come un torrente paragonato a un fiume, la « malagevolezza, insegna, non è solamente dei poemi lunghi, ma anche dei brevi: e questa seconda è di più nobile specie; perchè una nasce dal sottile artificio, l'altra dalla molta fatica »: quasi il *Furioso* fosse più un lavoro di schiena che di genio. E del *Furioso*, pur protestando la sua ammirazione, critica i versi poco numerosi, deprezza la lingua punto peregrina. I luoghi della *Liberata* affini per contenuto a quelli del *Furioso* egli lascia intendere, pur dietro l'ironia, che, almeno, li equivalgono. E la immensa fortuna e gloria dell'Ariosto non è tutta merito del poeta; ma è anche da attribuire alla « grazia, che egli ebbe fra i principi, fra i cavalieri, e fra le donne, la quale, come disse alcuno, poteva ascondere tutti i suoi difetti, se egli ne aveva alcuno ». L'atteggiamento del Tasso di fronte al *Furioso* era, insomma, o voleva essere simile a quello del Trissino, che guardava dall'alto all'Ariosto

col *Furïoso* suo che piace al vulgo:

atteggiamento, del resto, meno superbo, che altri possa credere. Nella valutazione dei letterati la maniera ariostesca scadeva ogni giorno più. È singolare che il Salviati, dopo aver tanto esaltato il *Furioso*, riconosca però che anche il *Furioso* è lontano dalla idea, cioè dalla perfezione, della poesia eroica. Quel rapido trapassare di cosa in cosa e di favola in favola smuove i nervi del retore aristotelico; il quale non avrebbe voluto che il poema incominciasse con un episodio, come la fuga di Angelica, che non ha motivazione e precedenti: nè che il poeta intervenisse con « lo interponimento di sua persona nel principio dei canti, il che interrompe la imitazione »:

censura che Torquato aveva già mosso al *Furioso* nella prefazione del *Rinaldo*, e ripeteva nell'*Apologia.*

Ma se si vuole considerare questa nel suo contenuto, o meglio nel suo valore effettivo, bisogna convenire che nulla o ben poco essa aggiunge al credo poetico del Tasso, che già conosciamo: e che l'acutezza è in essa troppo maggiore della profondità. L'apologista afferma di parlare per amor del vero, con semplicità d'animo, e deplora che l'oppositore abbia più volte fatto il sofista, e, con suoi artifizii dialettici, resa, come egli dice, inferiore la causa superiore. Ma la deplorazione si potrebbe ritorcere contro di lui: e veramente anch'egli somiglia, — come gli rimprovera il Salviati nella Replica all'*Apologia* — per la sottigliezza insidiosa del ragionare a Platone, là dove « s'introduce a parlar sofista, o savio, da cui per ciancia sofista si contraffaccia ». « Voi vi fondate sempre sugli inganni delle parole », gli grida il Salviati: e veramente, non sempre, ma molte volte, il *Forestiere napoletano* tenta di confondere il libellista con le stesse parole di lui, che isola, capziosamente, dando loro un significato non più relativo — come tutte le parole hanno necessariamente nel discorso — ma assoluto, come nel discorso non possono avere mai; e da codesto significato assoluto desume e conchiude poi come gli giova. Un esempio tra i molti. Il Salviati — come abbiamo veduto — censurava nel Tasso la fedeltà alla storia, e quindi la povertà d'invenzione. Aveva torto, in fatto e in teoria; ma ora non importa. Che vuol dire *invenzione*? domanda il Tasso. Ritrovamento. Ma trovare non si possono le cose che non esistono. Ma le cose che esistono sono le cose vere. Ma le cose vere sono nella storia. Dunque

l'invenzione deve riposare sulla storia; e la poesia epica tramutarsi in istoria. Su questa via, e per quegli espedienti, il *Forestiero napoletano* arriva una volta ad una freddura insigne. Aveva affermato, saggiamente, il Salviati che il poema romanzesco e l'eroico sono, in sostanza, *tutto uno.* E l'apologista: « Può essere *tutto uno,* quel che non è nè tutto, nè uno?... Ma questo poema (il romanzesco) non è *tutto* nè *uno,* dunque non è possibile che sia *tutt'uno* coll'eroico ». Gli stette bene la replica dell'oppositore: « Siete pur voi *il Tasso*: e per tutto ciò non siete nè *il,* nè *Tasso*; perciocchè, se foste *il,* sareste un articolo: e se foste *Tasso,* sareste un albero, o una bestia: e così avviene del *tutt'uno* ».

L'apologista vuol mostrarsi più aristotelico del suo accusatore: in ciò è tutta la sostanza teorica dello scritto; e l'apologista riesce facilmente nella sua intenzione, come difficile riesce all'avversario il conciliare coi canoni aristotelici la eslege poesia ariostesca; per quanto egli si vanti di intendere, lui solo, Aristotile e di non averlo tentato « così pelle pelle » come gli altri commentatori, e per quanto lo pieghi ad interpretazioni qualche volta ardite e nuove. Ma la intenzione dell'apologista interessa, naturalmente, troppo poco. Dello scritto sono più vivi gli accessorii che la sostanza. Piacciono i luoghi, dove nell'apologista si desta la coscienza e l'orgoglio del poeta; e vorremmo che fossero molto più. Le obbiezioni lessicali del grammatico fiorentino egli talvolta non degna neppure di respingerle; tanto il poeta sta alto sul pedante. Se il pedante trova parole di nuovo conio nella *Gerusalemme,* il poeta si rivendica, non senza gioia, il diritto di coniarle: « Non mi spiace che alcuna mia creatura possa aver

luogo in questa lingua ». Se, intorno alla natura e al nome della lingua volgare, il correttore del *Decamerone* non riconosce neppure il diritto di discorrere a un profano e incompetente, come il Tasso: se fa la voce grossa, perchè tanti vocaboli e costrutti tasseschi non sarebbero assolti dal tribunale della fiorentinità; il poeta oppone che al disopra del volgare fiorentino c'è una lingua nobile da corte e da uomini di studi: la lingua del Bembo, non fiorentino, ma dal quale presero norma ed esempio e il Casa e il Guidiccioni, toscani; la lingua del Petrarca, la quale « molte volte è poetica piuttosto che fiorentina »: quella locuzione poetica tradizionale, di cui egli si sentiva il restauratore anche più che il continuatore. A lui basta che il suo linguaggio abbia pregio di poesia: siano pure i suoi modi non fiorentini: « a *lui* basta che tai modi siano degni di lode e degni di meraviglia nei poeti più nobili ». Il linguaggio della poesia non è per lui il prodotto della grammatica, ma dell'arte; ed egli ambisce a emulare Virgilio, principe della locuzione eroica latina, che era tanto romano, quanto lui fiorentino. Il Tasso ha una non oscura coscienza della personalità del poeta, e guarda non senza ironia alle accademie legislatrici di poesia. Con villanissima prosopopea, con l'aria di un superiore che rabbuffa un collegiale petulante, a lui che aveva creduto di aver a che fare con l'accademia fiorentina, il Salviati gridava, togliendolo d'equivoco: « Troppo alta vi vorreste affibbiare la giornea ». E il Tasso, pentito dell'errore, afferma il suo ossequio all'accademia fiorentina e alla Crusca sua figliuola, « dalla quale tanti letterati prendono nuova legge di poesia ».

Ma per fare una conclusione — e una breve ag-

giunta — a questo e al capitolo precedente, che cosa significa la polemica sulla *Gerusalemme?* Erano tutte beghe e picche e ripicche di letterati?

Indubbiamente, i polemisti furono letterati, e partirono da presupposti letterari: salvo, e non sempre, il Galilei. E perciò gli stessi argomenti servirono all'uno e all'altro dei contendenti, o meglio non servirono a nessuno: perchè al di là dei principii e dei precetti letterarii c'era la poesia, che sfugge ai precetti ed ai principii e che avrebbe per due secoli resa la *Liberata* il più popolare e ammirato dei poemi italiani. Ma quella poesia era ciò che avrebbe sentito il pubblico, ma che ai letterati, anche ai tassisti, sfuggiva. Ai letterati pareva che il Tasso avesse adempiuto le regole tutte dell'eroico: questo importava. Per questo rispetto l'Ariosto era un poeta superato, che poteva contare qualche cosa ai tempi suoi. Egli non sapeva la retorica, la retorica aristotelica o nuova, che era poi lo stesso. Comico un passo del padre Niccolò degli Oddi, l'idolatra del Tasso: «Il poco d'ora era allora [ai tempi dell'Ariosto] reputato assai; e però il Pellegrino soggiunge che, misurando le forze sue, non gli bastò l'animo [neppure a lui] componere poema secondo le regole e i precetti di Aristotile: perchè

> in picciol campo far mirabil cose

sono

> grazie che a pochi il Ciel largo destina.

Ma in un campo largo non sapere tirare due colpi secondo l'arte, dà grande indizio di povertà d'ingegno». Quel povero d'ingegno dell'Ariosto poteva

consolarsi della compagnia d'un povero di spirito come Dante: « il quale, continuava il buon padre, noi non vogliamo nè per epico, nè per lirico, nè per romanzo, nè per divino, » nè per poeta. I letterati non sentivano ormai più la poesia, come l'uomo di chiesa, per la lunga consuetudine alle cose sacre, ha perduto ogni senso di religiosità. Neppure gli ammiratori dell'Ariosto sentivano la poesia dell'Ariosto. Si cercava l'effetto, la retorica. Non si ammetteva che il poeta potesse comparire col suo sorriso bonario, con la sua ironia urbana, con la sua personalità comune tra i canti e gli squilli e il frastuono del poema eroico: non si ammetteva che potesse usare il linguaggio delle piccole cose quotidiane e indossare il vestito dei giorni feriali. Il poeta doveva stare continuamente sull'*odi profanum vulgus*, e parlare un linguaggio divino, o, almeno, oscuro, e non far sentire mai di essere un uomo in mezzo agli uomini. Gli elementi più personali, più poetici del *Furioso* erano i più biasimati o i meno difesi anche dagli ariostisti. La *Liberata* invece pareva ai retori il modello della poesia solenne, cioè tipica e impersonale. Onde gli epigoni del Tasso [1], che svilupparono gli elementi più generici della *Liberata*, scrissero poemi convenzionali che erano di tutti e di nessuno, senza fisonomia, innumerevoli. Il personalissimo Ariosto non ebbe seguaci; se per seguaci non vogliamo intendere verseggiatori di una umanità troppo inferiore, che portarono alla risata il suo sorriso, alla loquacità la sua facondia, al plebeo la sua naturalezza, all'arbitrario il suo fantastico.

---

(1) Vedi A. Belloni, *Gli epigoni della G. L.*, Padova, 1893.

Ma, appunto per ciò, la poesia ariostesca era esaurita; aveva conchiuso gloriosamente una età, non iniziatane una nuova. I tassisti sentivano che per la via battuta prima dall'Ariosto si arrivava all'imborghesimento, alla parodia, alla demolizione del mondo poetico. Il senso profondo del loro culto alla *Gerusalemme* sta in ciò: che nella *Gerusalemme* essi vedono la poesia, la grande poesia, che conviene salvare dagli assalti di abiti mentali scettici e prosaici, anche se, coscientemente, essi opponevano la poesia regolare alla irregolare, la letteraria alla popolare.

E si capisce che l'opposizione alla *Liberata*, come l'avversione all'eroico seicentistico che degenerò da essa, fosse più viva che altrove in Toscana. Ivi, prima che altrove, era accaduto quell'esaurimento poetico, contro cui si affermava il poema tassesco. Il Machiavelli e il Galilei esprimevano quella che era, da due secoli, la spiritualità toscana, ne' suoi caratteri positivi: osservazione e percezione lucida del reale e del concreto: odio del fantastico e dell'indeterminato: non meno nel campo dell'arte, che della speculazione filosofica; cioè incapacità ad appassionarsi alla poesia. Nella Toscana l'epopea si era già degradata e contaminata di spiriti borghesi — e antipoetici — col Pulci prima, col Berni poi. Al mondo dei sogni, alle voci dell'entusiasmo, la Toscana opponeva il riso incredulo, l'attesa beffarda delle razze vecchie ed esperimentate e maturate nella vita pratica. La Toscana eroica era morta con Dante. Sì, Dante, e anche più il Petrarca, rimasero per secoli il culto dei Toscani: ma un culto tutto formale: argomento a orgogliose asserzioni di priorità linguistiche nella nazione. Il Tasso amava più Dante che non

tutti i Toscani della generazione sua e forse di parecchie prima di lui. La terzina austera di Dante e del Petrarca suggeriva ai verseggiatori toscani i capitoli berneschi: cioè la parodia del Petrarca e di Dante, il trionfo della faciloneria, il compiacimento del plebeo e del turpe, assai più che del satirico: il genere più diffuso nella Toscana del cinquecento e del primo seicento, e in cui si sarebbe provato anche il Galilei. Ora la *Liberata*, con il suo senso del grandioso, se non sempre dell'eroico, con la sua passionalità e la sua serietà, con il suo linguaggio rimoto dal comune, non poteva consonare con l'anima toscana, alla quale rispondeva il *Furioso* per i suoi spiriti, assai più e assai meglio che per la proprietà e ricchezza lessicale.

L'Ariosto rinnovò le due correnti, già vecchie, della poesia toscana: gli spiriti scettici e canzonatorii del Pulci e del Mediceo, e il culto per la bellezza pura e armoniosa del Poliziano: rifugio superiore contro quello scetticismo. I Toscani potevano considerare l'Ariosto come un poeta loro indigeno. E in verità il *Furioso* si sarebbe potuto scrivere a Firenze, come e meglio che a Ferrara. La *Liberata* si sarebbe potuta scrivere a Napoli e a Roma: in ambienti di grandezza e di grandigia; a Firenze no. Essa è il primo poema che si stacca nettamente dalla tradizione toscana, che raccoglie in sè le voci e i sentimenti di quel pubblico e di quel popolo, che era, più semplicemente, italiano.

Le censure aspre, e sproporzionate assolutamente alla tenuità delle colpe, ammettiamo pure, linguistiche, che la Crusca mosse alla elocuzione della *Liberata*, erano la voce di un credo letterario ed estetico invecchiato, misoneistico, chiuso, e che non voleva

essere disturbato. I censori si raccoglievano sulla parola che uccide, non sentivano lo spirito che vivifica: con tanto più acredine, quanto più grande era la incomprensione di quel mondo superiore, che è la poesia. Il Tasso, il Tasso della *Liberata*, era la gioventù; i suoi oppositori erano la vecchiaia che non intende, e tanto più interloquisce e giudica e consiglia.

XVII

La lirica di Sant'Anna

Le censure e gli oltraggi del Salviati e de' suoi tanto più indignarono i contemporanei, e anche maggiormente i posteri, in quanto che colpivano un infelice, che da più anni dimorava in un ospedale di pazzi; e non solo il censore non ebbe riguardo a questa circostanza, ma, con repugnante crudezza, la richiamò più di una volta, per meglio deprimere il censurato. Molto conferisce, invece, a rendere simpatica la *Apologia* del Tasso il fatto che egli non muove lì nessun lamento della sua condizione e appena vi accenna: o fossero ragioni di prudenza, perchè lo scritto potesse arrivare al pubblico, o perchè anche in quel dialogo, condotto nella maniera, come si è detto, della apologia socratica, egli volesse, come e più che negli altri, dimostrare la serena compostezza del filosofo superiore agli insulti della fortuna. Certo, egli costantemente si lamenta della sua prigionia nelle lettere: e, nonchè scemare, i lamenti crescono cogli anni; ma la sua condizione di prigioniero non è fortemente espressa che in pochi dialoghi, e in non molte delle sue liriche scritte in Sant'Anna.

Copiosissime. Un volume e mezzo dei tre in cui il Solerti raccolse le liriche tassesche dalle prime sino al 1586, l'anno ultimo della detenzione del poeta, contengono le rime di Sant'Anna: circa 650: un numero più che considerevole anche per il più fecondo dei poeti, e posto nelle condizioni più favorevoli a estrinsecare il suo mondo interiore, fosse pure il più vario e ricco. Ma Augusto Sainati, che dedica quasi tutto il secondo de' suoi due volumi sulla lirica di Torquato, a studiare quelle rime, non può metterne in luce e in valore che un numero, relativamente, assai limitato. E tra Ugo Foscolo, che considerava le liriche di Sant'Anna tra le poche originali della nostra poco originale letteratura poetica, e il De Sanctis, che — analizzando una delle canzoni più celebri di Sant'Anna, quella *alla Pietà* — affermava che anch'essa è tutta un repertorio di concetti e di forme comuni, io mi avvicinerei anche più al De Sanctis che al Foscolo. Più precisamente — ed è ciò che dimostra ampiamente il Sainati — solo nei primissimi tempi della detenzione il poeta scrisse dei versi personali, che sono un grido, un singhiozzo, un rimpianto: più spesso una preghiera ed una supplica. Poi, la personalità scompare. La poesia da occasionale — cioè inspirata da determinati momenti di vita interiore — diventa poesia d'occasione, suggerita, accattata dal di fuori: l'anima muore e non perdura che la maniera del poeta: e quella produzione di cervello e di mestiere straripa, come è da supporre, abbondantissima, al confronto di quella del principio della detenzione, relativamente non molta.

Le prime liriche di Sant'Anna hanno atteggiamenti e movenze di vita e di dramma. Si sentono le lacrime, per citare pochi esempi, nella canzone

alle figlie di Renata [1] (III, 667), e lo straziante rimpianto di uno splendido passato, così prossimo e già così lontano. E quanto chiuso sbigottimento, quanta eloquenza di preghiera in quella dei medesimi giorni al duca Alfonso! (III, 668). E che tristezza desolata, pur nella topica consueta, nella canzone alla Pietà! (III, 673). Talvolta la brama della luce, dell'aria libera detta al poeta versi di tenerezza e di suggestione tutta moderna: come nella canzone alle Aure (III, 756), figlie della Terra e dell'Aurora, alle quali il prigioniero affida i suoi desiderii, perchè li presentino al pargoletto Filippo de' Medici: e non meno commoventi, per l'ingenuità del motivo, sono le brevi composizioni per la fanciulla di nome Angela (III, 730-737), amata dal Duca, nella quale il poeta vede o crede di vedere la sua liberatrice. Talvolta l'avvilimento detta rime disperatamente lugubri, che sembrano epigrafi sopra una tomba: come il sonetto a Scipione Gonzaga, ove il poeta lamenta morta e scomparsa la pietà degli uomini per lui (III, 700). L'inferno dei pagani ha suggerito al misero vigorose immagini del suo travaglio: come in quell'altro sonetto in cui si compara ad Issione (III, 696). Ed egli ha la coscienza amarissima che non solo è segregato del mondo dei vivi, ma che anche il mondo più propriamente suo, il mondo poetico, è distrutto ormai: e che egli non si cingerà più la corona gloriosa:

prigioniero ed egro
languisco a' pie del nobile Elicona,
e in cima la bramata alta corona
veggio, ma non però, lasso, m'allegro;
chè un stupore, un torpore, un timor pegro
m'agghiaccia e indarno al corso altri mi sprona.

(III, 744).

---

(1) Per il modo delle citazioni dalla edizione critica del SOLERTI, V. nota a pag. 69 del vol. I.

Ma talvolta ha coscienza, fugace, della sua grandezza, e non soltanto della sua miseria; e attesta sè vincitore della Fortuna che vorrebbe vincerlo, della Fortuna, immane mostro, che tiene il capo fra gli astri, e schiaccia, sotto i piedi, gli altri uomini:

> Chi repugna alle stelle, in cui la sorte
> Tien fiso il capo e sopra noi le piante?
> Io. . . .
>
> (III, 688).

Se non che quel capaneiano *io* si attenua poi, o si dissolve in troppi predicati: e « la fede invitta », di cui il poeta tocca nell'ultimo verso, dubito se sia la fede sua in sè stesso e nella propria superiorità e nel proprio diritto, o non piuttosto la fiducia nella bontà e nella clemenza del Duca, che non si stanca mai di pregare e di blandire.

Perchè il Tasso in Sant'Anna è molto simile ad Ovidio in esilio. L'abbattimento è il suo stato normale; e la sua normale funzione è pregare e querelarsi. Vero che non mancano i momenti di autoesaltazione. Il poeta prigioniero si trova nel mito di Fetonte (III, 738), che troppo ardì, e precipitò dal Sole, che egli volle guidare. Ma, a parte il sostanziale orgoglio dell'uomo, che fece tante professioni di umiltà, a parte, voglio dire, il significato indubbiamente psicologico di quella immagine, essa è anche in armonia col temperamento dell'artista, che ama tutto innalzare e magnificare. Nei versi di Sant'Anna il poeta è qualche cosa di più che un prigioniero infelice. Egli è una grande vittima, anzi la vittima. Anche qui è il processo di generalizzazione, ond'egli costruisce i suoi personaggi eroici. Sarebbe difficile commentare le liriche anche più doloranti

dei primi anni della prigionia con le lettere scritte in quel tempo: qui è tutto particolare, là è tutto astratto: hai l'impressione che, pure toccando della massima sventura della sua vita, il letterato faccia un po', e più che un po', di letteratura. Sarò crudele; ma sino in quelle liriche è frequente l'erudizione, l'espediente mitologico, il concetto. Se, atterrito, sospetta che si vogliano dare alle fiamme i suoi manoscritti — il pensiero di ricuperare o il timore di perdere i suoi manoscritti lo tribolò veramente sino agli ultimi anni —, eccolo invocar Febo, che spenga lui l'incendio:

> Secca tu gli atri stagni, e da Parnaso
> corra a smorzar gl'incendi eterno fiume,
> e n'apra un novo umor anco Pegaso.
>
> (III, 679).

Egli è Issione, confessa al Duca, e ne è afflitto; ma una via ci sarebbe, da sopportare il suo tormento:

> se mia sorte
> rotar pur vuole, intorno a voi mi ruote.
>
> (III, 695).

Insomma è raro, in tutte queste voci del prigioniero di Sant'Anna, che l'impeto iniziale non si inceppi nelle reti della concettosità, che il calore iniziale non si perda via via, nel gelo della retorica e del luogo comune.

Così cristallizzata e fissata in forme convenzionali, la parola dolente del poeta non arriva più al cuore, come il gemito o il singhiozzo o la meditazione del Leopardi. Il Tasso, che tanto si lamentò, non perciò è il poeta del dolore. Egli generalizza concettualmente, non universalizza sentimentalmente. Gli manca

la percezione profonda di ciò che il dolore ha di eterno, di elementare, di umano; e per cui solo arriva al cuore di tutti. Egli non sa il linguaggio del dolore, che è linguaggio di suprema efficacia, perchè di estrema semplicità. Il dolore è qualche cosa di così grande per sè, che mal tolleriamo che nell'esprimerlo il poeta vi metta nulla della sua cultura, della sua intellettualità. Non per nulla le migliori liriche del Leopardi ignorano ogni mostra di dottrina, ogni complicazione metrica: non per nulla il suo dolore non si è mai imprigionato nella forma artificiosa del sonetto.

La poesia anche dei primi anni della detenzione è spesso più lo svolgimento di un *tema*, che la suggestione di un *motivo*. È la sventura di *oggi*, che vuole esprimersi subito nel sonetto o nella canzone; ma la poesia del dolore nasce, quando il momento acuto del dolore è passato, quando si è attenuato in malinconia, quando perdura il ricordo. Il poeta del dolore vuol essere in uno di quei momenti di letizia intima, senza cui non è possibile nessuna espressione poetica. Le rime lamentose del Tasso mancano perciò di quella calma, di quella religiosità, che è propria dei poeti del dolore: i quali affrontano con serena tranquillità anche gli argomenti più lugubri, giacchè essi sono dei filosofi; hanno, cioè, della vita e di tutti i suoi aspetti una visione profonda e sicura e intrepida. Il Tasso è in uno stato di perturbamento e di eccitabilità perpetua. Lo sbigottisce, a quando a quando, il senso oscuro che la vita non ha alcun valore e sapore: preludio ad una forma di poesia religiosa, che troverà espressione più tardi. Invidia chi è vissuto in pace senza desideri: come in alcuni dei sonetti ad Agostino Mosti (III,

847-850): in quella esaltazione, o rimpianto di un mondo, che esso vagheggia sempre e sempre gli sfugge, c'è bene il Tasso, il Tasso che noi conosciamo. Ma repugna a parlar della morte, che è il motivo principale, e l'immagine predominante, espressa o sottintesa, dei poeti del dolore. Pochi accenni alla morte, considerata come la liberatrice e la pacificatrice, appariscono, sì, nelle rime dello stanco detenuto; ma non poco giovano ad integrare quella figurazione di stoico, in cui il poeta amava di ritrarsi, quando, s'intende, voleva mettersi l'abito di gala. Egli è un debole, non uno stoico: e troppo aderente al suo passato, perchè il pensiero della morte lo seduca. Le rime per morte, composte in Sant'Anna, sono poche, e, che è più significativo, tutte condotte sopra uno schema retorico. Perciò sono molto lodate le due canzoni in morte di Barbara d'Austria, la seconda moglie del duca Alfonso, scomparsa fino dal 1572 (IV, 1220, 1221). Il poeta riprese le canzoni nel 1586 (1), e le fece pervenire alla duchessa di Mantova, sorella dell'estinta, per conquistarla alla causa della sua liberazione. E l'indugio e la ripresa provano quanto poco della personalità sentimentale del Tasso fosse in quelle canzoni, tutte accademiche di tono, ed encomiastiche negli spiriti, anche se nella seconda l'Italia discorre, non senza calore di verità, del suo servaggio; il che è un espediente ad esaltare l'estinta, dalla cui vita soltanto l'Italia poteva attendersi la salute, il rinnovamento della grandezza di un tempo. Ma per la morte di Eleonora d'Este il poeta di Sant'Anna non

---

(1) Solerti, op. cit., I, p. 392.

scrisse un verso. Si cercarono le ragioni del fatto nelle più romantiche ipotesi, quando bastava forse cercarle nella psicologia del poeta: nel suo costante edonismo: per cui, come non tollerava le medicine amare, non sopportava di leggere scritture di argomento lugubre [1]. Più tardi neppure scriverà un verso per la morte del duca Guglielmo di Mantova, il padre del suo Vincenzo. Ma allora erano i tempi, in cui il verseggiatore metteva poco meno che all'asta le sue virtù poetiche; e il panegirico ai vivi giovava più dell'encomio ai morti.

Si avverte, dunque, il letterato, pur nel momento più tragico della vita del poeta: tanto la letteratura era connaturata a quell'anima e a quell'età: nè io saprei condividere l'ammirazione del Sainati per alcune rime troppo più colore che disegno, troppo più violente che forti: come la canzone alla primavera (III, 723), che a me pare una galleria di quadri, anzi di oleografie le più comuni e convenzionali, ritraenti la bella stagione: o qualche epitalamio, la cui vivezza è solo nei brani in cui il poeta riproduce Claudiano e Stazio (III, 887, 945, IV, 1251, 1263). Nè convengo col Sainati, che i sonetti per nascite o per attese nascite dimostrino che il Tasso fu — almeno potenzialmente — il poeta degli affetti e delle intimità domestiche; la poesia della famiglia richiede atteggiamenti etici ed estetici tutt'altri da quelli del Tasso. E come il letterato, si avverte, anche nelle prime poesie del prigioniero, il cortigiano: che non era, del resto, che il letterato, posto nel suo più naturale e favorevole ambiente.

---

(1) V. lettera n. 589 e altrove.

È singolare davvero che, di mezzo ai componimenti più tristi, ne spuntino di pieni di galanteria, massime verso Lucrezia: della quale il poeta non cessa di lodare le bellezze oramai troppo mature; e non potendo più il seno, come altre volte, esalta, in un sonetto, la bella, morbida, profumata e profumante mano (III, 677). Ma la cortigianeria invade poi e soverchia nelle rime che seguono ai primi anni della detenzione, e ne costituisce la nota e il carattere saliente.

Delle quali rime la massima parte sono lodi, e lodi, e lodi: che occupano quasi tutto il quarto volume dell'edizione del Solerti. Non che di lodi il poeta fosse povero, prima di entrare in Sant'Anna: perchè un letterato potesse dimorare in una corte del Quattro o del Cinquecento, la condizione indispensabile era che egli sapesse lodare. E delle liriche elegantemente laudative di donne e solennemente encomiastiche di gentiluomini, io ho discorso, a suo luogo, ampiamente. Ma ora il lodare è diventato una mania, una tribolazione; e scorrendo per tutti quegli inanimati componimenti, si reprime un senso di repugnanza per tanto servilismo — e in una vittima — solo pensando che la conclusione — talvolta espressa, più di frequente sottintesa — di tutte quelle laudi è un grido implorante la libertà e il diritto alla vita. Loda, dunque, il poeta: quasi con paura il duca Alfonso (IV, 968, 970, 982 e altrove), con una certa confidenzialità la duchessa di Urbino, la sua Lucrezia (IV, 1039, 1047): non senza audacia Marfisa d'Este, sposa in seconde nozze del marchese di Carrara (IV, 1050, 1052). Sono laudi, queste, che vogliono indovinare il gusto e il genio della persona lodata, e perciò hanno qualche vigore d'ingegno

se non di poesia, e un'impronta di concretezza e di caratteristico. Poi ci sono lodi senza fine — e tutte convenzionali — come nei panegirici dei Santi, per la duchessa Margherita Gonzaga, la terza moglie di Alfonso, le cui nozze erano state la data della sventura del poeta. Qui il panegirista vuol superare se stesso. Qui non bastano più gli artifiziosi sonetti e le ampie canzoni: qui si rinnovano (quanto infelicemente!) le sequenze metriche, onde già fu esaltata la serena e serenante bellezza di Laura Peperara. Ecco dunque una *Corona* di sonetti delle virtù di Margherita, e poi una *Catena*, e, come non bastasse, anche un *Monile*. (IV, 1000, 1011, 1012, 1013). Ma le bellezze sono troppo più poetiche delle virtù: e le virtù qui ci sono tutte: e dietro o sotto il peso di esse, ogni fisonomia di donna, ogni figurazione estetica scompare.

E dalle lodi al Duca, ed agli Estensi, il poeta passa alle lodi laterali: a quelle pei parenti o per gli aderenti: ai Gonzaga, a Marco Pio, a Ranuccio Farnese, e poi, ai gentiluomini del Duca: a' suoi giudici: al suo maestro di tedesco: (IV, 1113) anche, al suo buffone (IV, 979): e poi alle gentildonne della Duchessa, e poi a una sua nana, chiamata Isabella (IV, 1016, 1021) e al cagnuolo Grechino, e alla cagnetta Violina, e alla cagnetta Donnina (IV, 1024, 1037); giacchè, nella sua depressione di spirito, nel suo svalutamento di sè, il verseggiatore si prova sino in parecchie rime burlesche, come i sonetti alle gatte di Sant'Anna (IV, 980, 981). Il Tasso era ormai l'uomo che scriveva versi per tutto e per tutti; riluttante talvolta e soffrendone. La sua coscienza di poeta si veniva estinguendo: e grandi lodi faceva a quel Camillo Camilli, che aveva ag-

giunto cinque poveri canti ai venti gloriosi della *Liberata* [1].

Inutile aggiungere che l'ingegnosità e il concetto sono i caratteri di coteste poesie laudative, come di ogni poesia laudativa. Inutile che io ripeta quanto ho già detto sulla lirica encomiastica del Tasso avanti Sant'Anna. Ogni artificio, ogni strada, ogni espediente è buono, pur che offra modo alla esaltazione. Singolarmente fortunati i personaggi dai nomi storici e mitologici. Il panegirista giuoca allora sul confronto fra il proprietario antico e il nuovo di quel nome, naturalmente a tutto vantaggio del nuovo. Così accade, per esempio, nella canzone per le nozze di Alfonso d'Avalos con Lavinia della Rovere (III, 887). Sforzi, o puerilità, di chi costruisce sul niente e dal niente.

Nè, parimenti, ripeterò ciò che osservavo su quella lirica di maniera pindarica, che diventa d'ora in poi l'espressione ufficiale della poesia tassesca: e, sull'esempio di lui, predominerà nel Seicento. Il Sainati mette molto bene in luce la differenza essenziale fra Pindaro e i Pindaristi: i quali prendono quanto l'inno del Tebano ha di esterno; i trapassi, le associazioni di immagini, le moralizzazioni: e vi lavorano sopra; onde viene un prodotto retorico e volgare, ove non un pensiero sorprende, non una immagine brilla o grandeggia. L'ode pindarica diventa l'espediente di chi non ha da dir nulla di concreto sulla personalità del celebrato, e tanto più divaga in lodi e in episodi laterali. Nessuna intimità, nessuna commozione vera in quella maniera di poesia. Il

---

(1) SOLERTI, op. cit., I, p. 372.

poeta loda chi è remoto dalla sua vita e dal suo spirito. La esaltazione ha calore e impeto di poesia, solo quando nell'esaltato il poeta esalta se stesso; ossia le voci più nobili del suo io; giacche il poeta è sempre il fratello spirituale, cioè l'interprete, dell'eroe. La lode vuol essere amore, o forse adorazione: e solo allora gli occhi del poeta penetrano addentro nella realtà spirituale del lodato: ne scorgono l'aspetto più umano e poetico.

E tuttavia il pindarismo — a incominciare dal Tasso — non è mera retorica. Quelle lodi agli antenati sono la sanzione poetica di quella nobiltà del sangue, che nella restaurazione cattolica e politica del tempo riacquistava tanto pregio. Il poeta della restaurazione era in territorio suo pindareggiando; per non dire che la maniera pindarica rispondeva al suo genio, che lo portava a veder tutto, anche sè, in proporzioni ingrandite e in forme nobilitate. Troppo forte perciò il giudizio del Sainati: che nel secondo periodo di Sant'Anna trova la dissoluzione del mondo poetico del Tasso [1]. Il generico è troppa parte della poesia e dell'arte del Tasso e dell'età sua. Se le liriche dei tardi anni del Tasso non hanno più nulla di personale, se potrebbero recar la firma del Tasso come di qualunque altro nobile maestro di poesia, se quelle liriche non dicono alcuni singoli momenti della vita interiore del poeta, se si possono bandire dal mondo della poesia lirica assolutamente parlando, non però si possono bandire dal mondo della poesia del tardo Cinquecento e della tassesca.

Ma, certo, il Tasso si ripete ormai; e il Sainati

---

(1) Sainati, op. cit., II, p. 163 seg.

ha ragione di passarsela brevemente delle moltissime liriche che scrisse uscito dal carcere: e specie delle encomiastiche: le quali sono del resto la variazione all'infinito dei medesimi schemi, l'applicazione agli oggetti più diversi dei medesimi abiti intellettuali e retorici. Sentiva anche il poeta la scarsezza della sua vena: e lamentava la [1] fatica che gli costava il far versi, troppo più grande di quanto credessero gli indiscreti, che versi gli chiedevano. Le strofe scritte nell'ultima notte di Sant'Anna, per incarico del suo Vincenzo Gonzaga, che il giorno dopo lo avrebbe portato via con sè: sono un documento di strazio cerebrale (II, 446). Qualche anno dopo, in un notissimo e commovente sonetto allo Stigliani [2], che io non ardirei ritenere apocrifo, il poeta, innanzi l'età vecchio, si sente tristamente separato dalla generazione dei nuovi poeti, e manda a salutare la sua cetra d'un tempo, rimasta appesa ad un cipresso, e a cui le sue mani non si innalzeranno più. Quel sonetto è in verità l'ultima lirica, l'ultima espressione di un atteggiamento personale del Tasso. Ma le vibrazioni poetiche sopravvivono alla vita del poeta. Anche nelle liriche degli anni avanzati della detenzione c'è più di una poesia, che ricorda il felice e ridente verseggiatore dei primi tempi di Ferrara.

Le più belle cose, o più spontanee, del canzoniere di Sant'Anna sono forse i *Madrigali*. Qui perdura il compiacimento del poeta al vezzeggiare, all'accarezzare, al motto arguto, a quell'edonismo che

---

(1) Solerti, op. cit., I, p. 374.
(2) Solerti, op. cit., I, p. 785.

la tristezza del carcere non era riuscita ad estinguere, o almeno ritornava nei giorni, in cui il poeta, che soleva essere tutto nell'impressione ultima, meno pensava alla sua condizione. Parecchi di quei madrigali parvero al Sainati non indegni della antologia greca; ma degli epigrammi greci forse hanno più la concettosità che la serenità, e sono più vezzosi che ingenui: o hanno l'ingenuità di un ambiente, in cui l'arte e l'artificio erano una seconda natura. Certo sono pieni di grazia, come e più dei madrigali degli anni giocondi di Ferrara. Certo il Tasso era lì nella temperatura più confacente, se non al suo gusto di letterato, alle sue tendenze di uomo. Lì scrive senza soggezione: perchè, generalmente, lì parla a personaggi o di personaggi alla sua portata, e che non stanno davanti a lui come esseri inaccessibili e divinità da placare o da guadagnare. Ci sono, sì, madrigali anche per magnati: anche per la granduchessa di Toscana: Bianca Cappello (IV, 1278-1284): e questi ultimi sono tra i bellissimi. Ma la origine non nobiliare della donna famosa (accennata dal poeta anche nella canzone per le sue nozze) contribuiva forse a collocarla in quella altezza media, a circondarla di quella simpatia quasi di eguale a eguale, che è condizione di vita per quella maniera di poesia. Ed è notevole che anche le solenni pettorute canzoni tassesche riescono meno solenni, corrono più franche e spedite, quando il poeta parla di personaggi che entrano nel suo mondo. La canzone scritta in Sant'Anna pel matrimonio del cugino Ercole Tasso con Lelia Agosti (IV, 1251): e quelle, composte dopo la liberazione, per la incoronazione di Vincenzo Gonzaga a duca di Mantova e per il cardinalato di Scipione Gonzaga — hanno calore

e intimità; così si differenziano dalle inanimate rime degli ultimi tempi della prigionia i componimenti per le nozze di Paolo Grillo (il fratello del grande amico del poeta, e suo indiretto liberatore, il padre Angelo) con Porzia Mari (IV, 1241-1243). E nel sonetto, e nella canzone, e nella sestina scritti in quella occasione, il poeta scherza, com'è da aspettarsi, sul nome e cognome della sposa: cioè sulle immagini di *porto* e di *mare*; ma lo scherzo diventa poesia: diventa l'espressione, o l'immagine, del travaglio senza fine del poeta, del suo desiderio stanco di riposo: del senso elegiaco e dell'idillico, che abbiamo veduto essere profondi nell'anima di Torquato.

La nota malinconica perdurerà eloquente anche nella lirica, così abbondante e così povera, degli anni che seguono la prigionia. Spicca sull'altre la canzone alla Clemenza, che parve meraviglia ai contemporanei per decoro e maestà; e nella quale, più dei contemporanei, noi sentiamo la povera e trepida umanità di uno sperduto nel mondo, di un reietto, che supplica di non essere lasciato solo, e invoca per sè la virtù che nasce dalla conoscenza, non tanto delle colpe, quanto del dolore umano. Spicca, lacrimoso, il *Rogo di Corinna* [1]. La morta donna dell'amico romano è celebrata con le parole che nelle Bucoliche il morto Dafni; ma con un senso di scoratezza più profondo: ma con una esaltazione della pace che è nella morte, che in Virgilio manca:

> Ama Corinna l'ozio e l'ozio è in cielo;
> ma la fatica s'ange in su le porte
> del tenebroso inferno, ove dolente
> sta fra la schiera d'infiniti mali.

---

(1) In. *Opere minori in versi di* T. T., edizione Solerti, Bologna, 1895, vol. III, p. 59 sgg.

E il sacrificio che, sul rogo di Corinna, fanno dei loro emblemi tutte le splendide divinità dell'Olimpo: e i lamenti di Aminta, che tutte le cose belle rinascono, ma non ritornerà più la bella donna estinta; sembrano il compianto del poeta sul tramonto del suo mondo poetico ed umano. Siamo già nella temperie spirituale della elegia religiosa.

XVIII.

Il « Torrismondo »

Pochi l'hanno letto: di quelli che ne parlano. Non sarà inutile che, prima di parlarne anch'io, tracci la tela del dramma, non famoso che per il nome dell'autore.

Un re della Gotia, Torrismondo, ha corso l'Europa in cerca di avventure, in compagnia di Germondo, re di Svezia: e fra i due si è stabilita e rassodata una di quelle amicizie ideali, che sopprimono l'amico per amor dell'amico. Germondo si è innamorato di Alvida, figliuola del re di Norvegia; che non avrebbe mai ottenuta dal padre, nemico mortale suo e del suo regno. Molto semplicemente, l'amico Torrismondo chiede per sè Alvida, con l'intenzione di condurla nella sua reggia in Arana e quindi offrirla intatta a Germondo. Ma le seduzioni della bellezza sono più forti dei propositi dell'amicizia. Una tempesta, durante il viaggio ad Arana, getta la nave in un luogo deserto; e quivi Torrismondo possiede la donna, che lo crede suo sposo. Grave il fallo: e gravissimi poi i rimorsi dello sleale: quando, in Arana, attende che Germondo venga a ricevere dalle sue mani la donna amata. A

una confessione aperta, all'amico, del peccato fatale, Torrismondo non osa neppur di pensare. Indotto dalle persuasioni di un consigliere, a cui si è confidato, giudica che il partito meno malvagio sia di sostituire quello che doveva essere un matrimonio d'amore pel suo amico con un matrimonio d'interesse: anzichè Alvida, Germondo sposi Rosmunda, la sorella di lui, Torrismondo. Il consigliere, da quel diplomalico che è, chiarirebbe Germondo della opportunità che egli sposi Rosmunda, alleando il regno di Svezia a quello dei Goti: il che gli assicurerebbe in avvenire la superiorità sulla Norvegia. Germondo non intende bene le novità che lo attendono al suo arrivo in Arana; ma tanta è la sua amicizia per Torrismondo, che egli sarebbe rassegnato anche a rinunciare ad Alvida, se a Torrismondo facesse piacere.

Senonchè Rosmunda si sente in dovere di dichiarare che essa non è affatto, come si credeva da tutti, la sorella di Torrismondo. Costei — che si chiamava parimenti Rosmunda — era stata, appena venuta alla luce, allontanata dalla reggia, perchè certe ninfe avevano predetto che ella sarebbe stata causa della morte del fratello: e sostituita con un'altra creaturina, che poi tutti crederono Rosmunda: nè la stessa madre di Torrismondo si era accorta del cambio. Ma dalla vera sua madre — che temè di morire nel parto — la creduta Rosmunda era stata offerta a Dio: perciò non poteva sposarsi. Torrismondo vuole allora conoscere che cosa accadde della sua vera sorella, della vera Rosmunda. E di notizia in notizia, di chiarimento in chiarimento, viene a sapere che essa, mandata nella Dacia, fu per via rapita, e venduta al re di Norve-

gia, che la tenne cara, e che la adottò in luogo di una sua figliuola Alvida, mortagli, e anzi le impose quello stesso nome. Egli, dunque, aveva posseduto la sua propria sorella.

Da allora non può nascondere il suo terrore per Alvida: la esorta a dimenticarlo: ella, che lo ama perdutamente, credendosi dimenticata da lui, o poco corrisposta, disperata si uccide; e si uccide, poichè la sua per sempre amata è morta, anche Torrismondo: che prima, in una lettera, offre il suo regno a Germondo, e gli raccomanda la propria madre. Germondo accetta, pieno di cordoglio. Egli, ora, conosce tutto; ma in nome dell'amicizia tutto egli avrebbe perdonato.

Col nome di *Galealto*, il protagonista che poi si muta in *Torrismondo* [1], la tragedia era già stata pensata nella giovinezza del poeta, forse subito dopo la composizione dell'*Aminta*: e della prima redazione si conservano il primo atto e due scene del secondo. Ritornano perciò, o si conservano, motivi che noi ben conosciamo della giovanile poesia tassesca. Come nel *Rinaldo*, l'amicizia ha nella tragedia una parte principale: quell'amicizia che il giovine Torquato visse in sè calorosamente, e di cui i romanzi francesi e spagnuoli e l'*Amadigi* paterno gli offrivano esempi: sì, che non c'era bisogno che altri studiasse i libri classici ed umanistici sull'amicizia correnti nel Cinquecento, per misurare quanto il Tasso avesse desunto da quelle fonti nel ritrarre l'amicizia nei protagonisti della sua tragedia [2]. Nè

(1) Forse il nome fu preso da uno degli eroi di un poema caro al Tasso degli ultimi anni: *L'Italia Liberata.*

(2) Vedi Umberto Renda: *Il Torrismondo di T. Tasso e la tecnica tragica nel Cinquecento.* Teramo, 1916.

manca lo spirito di avventure, che ispirò il *Rinaldo* e pervase la *Liberata*: un riflesso del mondo romanzesco fu quello che nell'intenzione del poeta doveva essere il più classico dei componimenti. Le tragedie di G. Cintio Giraldi, spesso intessute su un fondo di poesia cavalleresca, possono, per questo rispetto, avere influito non poco su quella del Tasso. Ma sopratutto del poeta giovane è ancora vivo, anzi più che mai prepotente e sfrenato, l'elemento erotico. L'amore cupido di Rinaldo e di Aminta, fiamma del senso, è la nota più accentuata del dramma. Nella redazione primitiva, Alvida narra alla nutrice con grande audacia di espressioni come Galealto la possedette (I, sc. 1), e Galealto al consigliere con vivida ricchezza di particolari, come egli cedette alla tentazione dell'amore, anzi alla torbida passione del senso (I, sc. 2). Ma anche nella forma ultima il *Torrismondo* rimane pur sempre un dramma amatorio; si riconnette al centro della spiritualità affettiva del poeta. È un *Aminta*, con tinte più crude e più cupe. Non per nulla fu ideato quasi nello stesso momento.

Ma quando il Tasso, uscito da Sant'Anna, per obbedire ai comandi della principessa Leonora Gonzaga assai più che al proprio genio, riprese, dopo una interruzione di oltre dodici anni, la tragedia, egli aveva composto la *Liberata* e pensava alla *Conquistata*: aveva corso e percorso il campo delle teorie poetiche: era persuaso che esse sole, davanti a quei letterati di cui sempre più ambiva l'approvazione, potevano perdere o salvare un poema; e perciò volle dare la tragedia impeccabile rispetto ai canoni aristotelici: si propose più una esemplificazione di precetti poetici, che un'opera di poesia. Onde l'editore Giulio Guastavini, nel pubblicare, nel 1587,

il *Torrismondo*, lodava come bellissima la favola della tragedia « e tale appunto quale, perchè bellissima sia, la ricerca ne' suoi precetti Aristotile. Ella non è semplice, ma avviluppata, contenendo riconoscimento e peripezia ». E aggiunge: « Le persone tragiche sono poste in mezzo della bontà e malvagità, e piuttosto traggono alla bontà e Torrismondo particolarmente.... Il riconoscimento è di quella guisa riconoscimenti, che a tutte le altre maniere antepone Aristotile. Conciossiacosachè non per opera di segni, ma necessariamente dalle cose poste innanzi si fa avvenire: da questo, incontinente e senza indugio alcuno di tempo, nasce la mutazione dello stato: e questo di felice in misero, che è il più proprio della tragedia.... Tale appunto è la formazione della favola dell'Edippo tiranno di Sofocle, la qual tragedia fin qui per giudizio di ciascheduno ha tenuto lo scettro di quante tragedie si sono mai vedute scritte in qual si voglia lingua. Ma questa del nostro Tasso, dopo tanti anni, se non glielo toglie, sì almeno al pari suo nell'istesso trono per ugual bellezza e maestà si asside ». Niente meno! Ma lo stesso proposito di fare il capolavoro ha ucciso — o contribuito a uccidere — il *Torrismondo*. E nessuna osservanza aristotelica, e, neppure, nessuna lettura e imitazione di Sofocle, nè di Seneca, nè di Euripide ha potuto dare anima a un cadavere. Il poeta non riuscì a riprendere interesse per un soggetto mortogli nell'anima già da tanti anni, esaurito ne' suoi pochi motivi sentimentali, rimasto un ingombro della memoria e un richiamo e un tormento della volontà. Manca al poeta ogni entusiasmo, ogni passione: il suo cuore è oramai perfettamente estraneo a ciò che la mente escogita: la mano scrive senza nessun fre-

mito. Di tale frigidità si potrebbero recare esempi numerosi, specie confrontando alcuni passi del *Torrismondo* coi corrispondenti del *Galealto*, dettato nell'impeto creativo.

L'autore correttore ha dimenticato talvolta lo spirito primitivo della scena, il punto di partenza; e descrive per il piacere di descrivere, e divaga per il piacere, e il lusso, del divagare. Nel *Galealto* il protagonista, confidando al consigliere come fu indotto al peccato, si limita a dire, o a lamentare, che anche il Cielo fu complice e favoreggiatore: poichè la tempesta gittò la nave su un lido deserto, e i due giovani si trovarono soli, e, nel trambusto, non osservati da nessuno. Ma nel *Torrismondo* quella tempesta è virgilianamente e prolissamente descritta: — forse il poeta, che tempeste di mare non aveva ritratto nella *Liberata*, voleva mostrare la sua virtuosità in un soggetto topico della poesia classica? Ma quella descrizione non potrebbe essere più fuori di luogo; non potrebbe essere più assurda, psicologicamente, più repugnante all'atteggiamento di chi è per narrare un proprio enorme misfatto, e non può che essere raccolto tutto in esso. Il poeta non era più in grado di riprodurre in sè quell'atteggiamento. Così, col terrore e collo smarrimento che ha nell'animo alla prossima venuta di Germondo, è contro ogni verità psicologica che Torrismondo pensi a bandire pubbliche feste, e, sopratutto, che spenda circa un centinaio di versi a enumerare e descrivere i più varii e nuovi giuochi (II, sc. 6). Ma il Tasso voleva mostrare la sua dottrina in un argomento, che per un cortigiano aveva, o doveva avere, grande importanza. E la retorica, non la vivace e ingenua retorica giovanile del poeta, ma quella stracca, mec-

canica, dell'uomo del mestiere, la retorica tenta di galvanizzare; di dissimulare la profonda apatia sostanziale; con le amplificazioni: con i luoghi comuni: con gli espedienti della scuola. Vuole Germondo attestare la sua indefettibile amicizia verso Torrismondo?

> Dal freddo Carro
> muover prima vedrem Vulturno ed Austro
> e spirar Borea dall'ardenti arene,
> e il Sol farà l'occaso in orïente
> e sorgerà dalla famosa Calpe
> e dall'altra sublime alta Colonna,
> ed illustrar di Atlante il primo raggio
> vedrassi il crine e la superba fronte,
> e l'ocean nel saldo ed ampio grembo
> darà l'albergo oltre il costume all'Orse,
> e torneranno i fiumi ai larghi fonti
> e i gran mostri del mare in cima ai faggi
> si vedran gir volando o sopra agli olmi,
> e co' pesci albergar nell'acqua i cervi,
> pria che tanta amicizia io tuffi in Lete . . .
>
> (III, sc. 3).

Non si poteva amplificare di più una semplice negazione, e togliere a quella negazione ogni colorito affettivo, e abbondare più di immagini trite e classiche: Claudiano, il retore della poesia latina, era qui presente al drammaturgo ben più di Virgilio [1]. E, sempre per forza di retorica, troppe scene del *Torrismondo* perdono ogni concretezza di luogo e di tempo, ogni carattere specifico di vitalità, e si staccano dallo sfondo del dramma, assumendo organismo e fisonomia autonoma. La scena (II, sc. 4), in cui la regina madre cerca di persuadere la creduta

(1) Un passo simile è, p. e., in *De bello getico*, I, v. 54 sgg.

figliuola al matrimonio con Germondo, si traduce in una discussione sul matrimonio, in un compendio dialogizzato di ciò che il Tasso aveva già scritto sull'argomento in una lunga dissertazione epistolare [2], che esponeva il pro' e il contro, i vantaggi e le noie della vita coniugale; e forse nella dissertazione è più calore che nella scena. La scena corrispondente del *Galealto* (II, sc. 2) era un po' meno generica; l'argomento non era come qui scolasticamente del tutto esaurito. Quella, poi, ove il consigliere induce Germondo a scegliersi come moglie non più Alvida, ma Rosmunda (IV, sc, 1), è una suasoria in tutte le regole, che passa per tutti i momenti dell'orazione, e termina con una enfatica prosopopea della patria, che parla come in qualche orazione ciceroniana, e rivela a Germondo le sue necessità, e il bene che si attende da lui; così come potrebbe a chiunque altro o principe o cittadino. Nella condotta, la scena può ricordare il discorso di Alete nella *Liberata*; ma qui è una eloquenza viva, perchè nasce da situazioni precise e concrete, dalle quali è ben penetrata l'anima del poeta.

Che se vogliamo dare un giudizio d'insieme sugli spiriti della tragedia tassesca, diremo che, anche nella forma definitiva, essa rimane pur sempre un volgare dramma, di intrighi e di amore, che indarno cerca nobiltà nelle forme dell'*Edipo* sofocleo. Il motivo dell'incesto, come ha ben osservato il Renda, è un motivo sovrapposto, estrinseco: è il portato del canone della imitazione: e della imitazione della tragedia, che ad Aristotile pareva la perfetta. È no-

(2) Vedi lettere n. 413 e 414.

tevole — ed espressivo di qualche cosa di più che non della incapacità del poeta ad innalzarsi al tragico greco — che il Tasso non sembra partecipare all'orrore per l'incesto, in che è l'anima del dramma di Sofocle. Nell'*Edipo*, come è noto, è la consapevolezza dell'incesto, che induce al suicidio Giocasta, e a strapparsi gli occhi e a bandirsi dalla luce, testimone di una troppo grande vergogna, il figlio e marito di lei. Nel *Torrismondo*, come ho detto, Alvida si uccide, perchè non si sente più amata: per una ragione sentimentale e vieta; nè quando, moribonda, ella sa, dallo sposo, che egli le era fratello, di ciò mostra ribrezzo veruno; anzi il suo amore divampa allora con tutto l'impeto della disperazione, e poichè intende che la freddezza dello sposo non era mancanza di amore, e che ancora egli l'ama di un amore più forte della sua volontà, non vorrebbe, allora, più morire. Narra il cameriere, che fa da nunzio:

. . . . Il re trovolla
pallida, esangue . . . .
Ei ripigliò que' suoi dogliosi accenti:
— Tanto dolore io sosterrò vivendo?
. . . .
Colle ferite vostre il cor nel petto
voi mi passaste, Alvida,
e questo vostro sangue è sangue mio,
o Alvida sorella,
così voglio chiamarvi. — E il ver le disse,
e il confermò giurando e lacrimando.
Ella parte credeva: e già pentita
parea d'abbandonar la chiara luce
nel fior degli anni, e rispondea gemendo:
— In quel modo che lece io sarò vostra,
quanto meco potrà durar quest'alma,
e poi vostra morrommi.
Spiacemi sol che il morir mio vi turbi,
e v'apporti cagion d'amara vita —.
Egli, pur lacrimando, a lei soggiunse:
— Come fratello ormai, non come amante

prendo gli ultimi baci: al vostro sposo
gli altri, pregata, di serbar vi piaccia,
che non sarà mortal si duro colpo. —
Ma invan sperò; perchè l'estremo spirto
nella bocca di lui spirava: e disse:
— O mio più che fratello, e più che amato,
esser questo non può: che morte adombra
già le mie luci . . . .

(V, sc. 4).

Quell'« estremo spirto nella bocca di lui spirava » è l'espressione dell'ardente brama di Olindo: « l'anima mia nella tua bocca io spiri »: la condizione di fratello e sorella è interamente dimenticata. Nè Torrismondo ha per l'incesto nulla dello sbigottimento di Edipo. Chi confronta le scene (IV, sc. 3-6), in cui il principe Goto scopre a poco a poco che Alvida gli è sorella, con le scene corrispondenti di Sofocle e anche di Seneca, che il Tasso contaminò, vede che nulla è passato in Torrismondo dell'ansia del re Tebano, che nel medesimo tempo e brama e trema di scoprire. Il Tasso imita; ma non va oltre le parole del testo: non ne sente lo spirito. Così, le male parole di Torrismondo all'indovino imitano gli oltraggi di Edipo a Tiresia; ma riescono una volgarità senza ragione sufficiente nell'animo indifferente, o quasi, di Torrismondo: in Edipo sono un grido, per far tacere la coscienza, che insorge dal profondo, a dire che Tiresia ha ragione, che quel cieco ha troppo veduto. E davanti alle prove della sua sventura, Torrismondo rimane passivo: le parole

oimè, chè troppo alfin si scopre (ahi lasso!)
qual ritrovo o ricerco altro conforto?

sono tutta l'espressione del suo terrore: e non certo una di quelle brachilogie dei grandi tragici, nelle

quali le passioni fanno groppo e non lasciano luogo alle parole. E neppure Torrismondo si uccide — come alcune frasi tenderebbero a far credere — per vergogna: perchè ha amato carnalmente la sorella; ma soltanto perchè l'amata non è più.

> Dappoi ch'ella fu morta, il re sospeso
> stette per breve spazio: muto e mesto,
> dalla pietate, dall'orror confuso,
> il suo dolor premea nel cor profondo:
> poi disse — Alvida, tu sei morta, io vivo
> senza l'anima? — E tacque . . . .
> . . . .
> E si trafisse con la destra il petto,
> senza parlar, senza mutar sembianza,
> pur come fosse lieto in far vendetta.
>
> (V, sc. 4).

Torrismondo è anch'esso Torquato, con la sua invitta apatia morale, con la invitta sete di amore e di sensualità, e con i turbamenti frequenti della sua coscienza. Quel Torrismondo che non sente l'enormità dell'incesto, prova acuto il rimorso di aver violato l'amicizia (I, sc. 3): e quel rimorso sa di vissuto: è l'abbattimento smodato che nel debole tiene dietro alla colpa; è il contrasto fra la lealtà e l'ipocrisia, che tante volte il Tasso deve aver provato. Da certe lettere, specie dei primi tempi della detenzione di Sant'Anna, si levano voci di disperazione e di scoramento, non d'altri spiriti che quello di Torrismondo dopo il suo fatale peccato contro l'amicizia. Povero di azione e di psicologia, deformato e stilizzato nelle imitazioni e nella declamazione, Torrismondo è, a quando a quando, una figura viva.

E viva è la protagonista Alvida; la donna che ama perdutamente, e pienamente. Il ricordo della notte, in cui fu prima posseduta da Torrismondo,

diventa per lei spasimo di voluttà e di desiderio (I, sc. 1). Specie nel *Galealto*, le ingenue seduzioni, onde ella affascina il creduto sposo, sono ritratte con delicata immediatezza:

> Noi solcavamo il mare e la credente
> mia sposa al fianco mi sedeva, affissa
> sempre e pendea dalla mia bocca intenta,
> e da' suoi dolci sguardi e dai sospiri
> ben comprendea ch'ella nel molle core
> ricevuto m'avea si fattamente,
> che si struggea d'amore e di desìo.
> . . . .
> E i suoi d'amor reiterati inviti
> tanto efficaci più, quanto temprati
> eran più di modestia e di vergogna,
> vinsero alfin la combattuta fede.
> Ahi, ben è ver che, risospinto amore,
> dopo mille repulse assai più fiero
> torna all'assalto, ed è sua legge antica
> ch'egli a nessuno amato amar perdona.
> Già con gli sguardi ai guardi e coi sospiri
> rispondeva ai sospiri e le mie voglie
> alle voglie di lei si feano incontra,
> sulla fronte venendo e in sulla lingua.
> . . . . . . E già sorgeva
> la notte amica dei furtivi amori,
> già crescea per le tenebre l'ardire
> e fuggìa la vergogna: allor mi strinse
> la vergine la man tutta tremante:
> questo quel punto fu . . . .
>
> (II, sc. 2).

Alvida è l'amante che tutto offre, come Erminia: è la donna che non può vivere non amata, come Armida; ma ha un certo vigore selvaggio, che le dà una fisonomia ben sua. Quando, dall'uomo stesso che adora, si vede offerta in moglie ad altri, rompe in parole amarissime, come qualche donna euripidea:

> . . . . La fraude e la forza e il tradimento
> presero ogni alma ed ingombrar la terra.

. . . .
E la ragione è muta, anzi lusinga
la possente Fortuna. Al fato avverso
cede il senno e il consiglio e cede al ferro
maestà di temute antiche leggi.
. . . .
È re chiamato il forte; al forte il regno,
altrui malgrado, è supplicando offerto,
e ciò che piace al più possente è giusto.
Io non gli piaccio, e il suo piacer conturbo
io sola . . . .
Così l'un re mi compra e l'altro vende:
ed io son pur la serva, anzi la merce
fra tanta cupidigia e tal disprezzo.
(V, sc. 1).

Alvida e Torrismondo sono essi soli quello che di vitale c'è nel dramma: gli altri personaggi non sono uomini, o donne, ma astrazioni. Rosmunda, la vergine che non vuol sapere di nozze, ha, o aveva, originariamente, una qualche parentela con Sofronia. Nel *Galealto* non era senza tendenze mistiche. Ivi (II, sc. 1) faceva le lodi della vita monacale, non prive di intimo calore: nel *Torrismondo* quelle lodi mancano; e il desiderio di rifuggirsi

all'umil povertà di casta cella

è sostituito da un altro, più in armonia con gli spiriti di Silvia che di Sofronia:

Fuggirei come augel libero e sciolto
all'umil povertà di verde chiostro:

forse il rispetto al formalismo religioso non consentì più al poeta, in un componimento profano, allusioni a cose o a consuetudini sacre; nella *Conquistata* vedremo correzioni determinate dallo stesso motivo. Scomparve, così, una sia pur tenue nota di concretezza e di realtà: e Rosmunda si genera-

lizzò e si stilizzò nella figurazione della vergine austera, una specie di Camilla virgiliana, una guerriera e cacciatrice in potenza, poichè non può esserlo in atto. Consacrata a Dio dalla madre, ella (V, sc. 3) offre al tempio ghirlande

di vergini vïole e d'altri fiori;

e pure rimpiange di non poter trattare le armi e andare alla caccia, come le antiche donne guerriere (II, sc. 4): passo che manca al *Galealto*: e che non è senza probabile intenzione di riprodurre i lamenti delle donne sulle condizioni di inferiorità del proprio sesso, che sono frequenti nei drammi euripidei.

Germondo, poi, è una quintessenza dell'amicizia: d'un'amicizia così perfetta, che non conosce falli nell'amico. Per far piacere all'amico, egli avrebbe rinunziato ad Alvida, avrebbe sposato Rosmunda. Di Torrismondo egli non ha mai voluto sospettare (IV, sc. 2): e quando l'amico è morto, ed egli tutto ha saputo, esce in questi versi.

. . . . Oimè, qual grave colpa
non perdona amicizia o non difende?
Meno offeso m'avria, volgendo il ferro
contro il mio petto. Anzi, io morir dovea,
ch'a lui diedi cagion d'acerba morte.

(V, sc. 5).

Germondo è personaggio da romanzo, cavaliere assai prima che uomo, cavaliere a tutta oltranza. Perciò la posa è in lui normale: e il suo è linguaggio da melodramma. Quando la reggia è in tumulto per il suicidio del re e della sorella, egli esce in questa *boutade*:

Qual suon dolente il lieto dì perturba?
. . . .
Forse è dentro il nemico o pur s'aspetta?
Ma sia che può; non sarò giunto indarno,
e dar non si potrà Norvegio o Dano
del suo fallace ardir superbo vanto.
Qual follia sì gli affida, o quale inganno,
se Torrismondo ha il fido amico appresso?

(V, sc. 5).

Quanto più simpatica — cioè più ingenua — l'altra *boutade,* affine nel motivo, di Solimano ad Aladino:

Spera (egli dice), alto Signor; ch'io reco
non poco aiuto: Solimano è teco.

Qui c'è la rettorica di un poeta, e là la rettorica di un letterato.

Se inanimata la madre, parve però ad alcuno potentemente ritratto il dolore di lei, che sopravvive alla morte dei due figliuoli (V, sc. 7). A me sembra che anche nel *Torrismondo* il poeta non sia sensibile che alla passione dell'amore. Gli *oimè*, gli *ai*, *ai*, i versi insolitamente brevi e incalzanti come gridi e guaiti, sono riproduzioni dei pianti corali della tragedia greca, sono accorgimenti ed espedienti troppo meccanici, che simulano più chè non esprimano il grande cordoglio materno. Quella misera dice non il dolore di una madre, ma della madre. Lì è la *topica* del dolore materno; non una sola di quelle parole nuove, di quelle immaginazioni folli, che un dolore troppo veemente strappa dal cuore, prima ancora che dalle labbra.

La nutrice è nel *Torrismondo* la figurazione meramente passiva delle nutrici di tutte le tragedie; e come in tutte le tragedie non è che un mezzo, perchè la protagonista parli e scopra l'animo suo.

Meno passiva è invece la figura, affine nell'ufficio, del consigliere. Egli è diventato parte integrante della favola: il che parve novità non trascurabile a chi vide nel *Torrismondo* una tragedia assai meglio organizzata delle precedenti, e poco meno che un modello della tragedia francese del gran secolo [1]. Ma la sua importanza non è tanto in ciò, quanto nella sua, sia pure assai sbiadita, significazione psicologica e morale. In antitesi con la passione torbida di Torrismondo, egli rappresenta la ragione ragionante: o meglio quel formalismo sofistico, la cui osservanza poteva riparare l'infrazione della legge etica. In lui c'è qualche cosa della sinuosità, degli anfratti, degli accomodamenti dell'anima del Tasso, quando, e fu tante volte, cercò di mettere d'accordo i principi della morale coi vantaggi della sua persona. Quel consigliere non tradisce il più lieve turbamento alla confessione del suo principe. È un assai abile escusatore del fallo gravissimo: pel quale propone il ripiego, che Torrismondo non rifiuta. Uccidersi per il rimorso? Sarebbe la massima follia. E che cosa è il rimorso? E c'è una colpa, quando sia ignorata dagli altri? Dell'atto morale, il consigliere reca una valutazione meramente esteriore:

Questo che onor sovente il mondo appella
è nell'opinïoni e nelle lingue
esterno ben, che in noi deriva altronde.
Nè mai la colpa occulta infamia apporta,
nè gloria avrai d'alcun bel fatto ascoso.
Ma poichè salvi coll'onor l'onesto
e coll'amico l'amicizia e il regno,
darai, di Alvida invece, a lui Rosmunda
sorella tua . . . .

(I, sc. 3).

---

(1) U. Renda, nell'op. cit.

La moralità formalistica, anzi la amoralità sostanziale dell'età, non potrebbe parlare più ingenuamente. E tuttavia la figura del consigliere non è per nulla ripugnante. Egli è l'uomo che sa come i potenti devono trovare tutto facile, tutto lecito. È la figura del cortigiano servitore, che il poeta visse in sè e vide vissuta dolorosamente da suo padre. Come il pastore della *Liberata*, anch'egli vide e conobbe le inique corti e soffrì ciò che più spiace:

Dura condizïone, e dura legge
di tutti noi, che siam ministri e servi!
A noi, quanto di grave è quaggiù e d'aspro
tutto far si conviene, e diam sovente
noi severe sentenze e pene acerbe.
Il diletto e il piacer serbano i regi
a sè medesmi, e il far le grazie e i doni,

(III, sc I).

* * *

Il Carducci iniziò un suo studio sul *Torrismondo* (1) con la frase: « Non è un portento ». In verità è troppo meno di un portento. È una delle molte tragedie regolari del Cinquecento, frigida come esse, pesante e inanimata come esse. Chi dalla *Liberata* passa al *Torrismondo*, da un poema così rapido, così commosso, così vivace, a una fatica così prolissa, così lenta, così morta, ha ragione di chiedersi se ha davanti lo stesso poeta. In realtà il *Torrismondo* è l'opera di un ex-poeta, non più di un poeta: non è un dramma, ma un componimento drammatico, come non è più un poema epico, ma un componimento epico la

(1) Vedi in *Opere minori in versi* di T. T., ediz. Solerti, vol. III, pag. XLIII.

Conquistata. Una importanza ha ancora il *Torrismondo*; ma più che come prodotto artistico, o anche letterario, come documento inconsapevole dell'anima invecchiata ed esausta e turbata dell'autore. Tu senti, per cagione di esempio, che nel vecchio Frontone parla lui, ancora lui:

Qual fortuna o qual caso or mi richiama,
dopo tanti anni di quiete amica,
alla tempesta del reale albergo,
la qual sovente ella perturba e mesce?
Oh, felice colui, che vive in guisa
ch'altrui celar si possa, o in alto monte,
o in colle, o in poggio, o in valle ima e palustre!
Ma dove ella non mira? Ove non giunge?
Qual non ritrova ancor solinga parte?
Ecco, mi tragge pur da casa angusta
e mi conduce al Re. Sia destra almeno
questa che spira alla mia stanca etade
aura della Fortuna e sia tranquilla!

(IV, sc. 5).

Riodi qui, in atteggiamento più calmo, di dolore esausto, i versi al duca di Urbino, del fuggente invano le vendette e le persecuzioni della Fortuna. In un passo del *Galealto* sembrava che il poeta esaltasse o giustificasse la sua vita di errabondo:

L'errar lontan dalla sua patria, e il gire
peregrinando per le terre esterne,
mille disagi seco e mille rischi
suole ognora apportar; ma pur cotanto
è il piacer di veder cose novelle,
paesi, abiti, usanze e genti strane,
e così nelle menti dei mortali
il desiderio di sapere è innato,
che nel peregrinar non si pareggia
col diletto l'affanno. . . .

(I, sc. 3).

Ma il brano fu tolto dal *Torrismondo.* A chi tante peregrinazioni avrebbe ancora intrapreso, si presen-

tava però troppo più desiderabile l'immagine del riposo e della stabilità; o forse il poeta non voleva più ritrarsi come l'errante d'un tempo: egli sarebbe rimasto presso la Corte, che lo aveva preso a proteggere. Mancano invece al giovanile *Galealto* questi versi del *Torrismondo*, nei quali è tutto un rimpianto della gioventù perduta. Narra al re dei Goti il messaggero di Germondo:

> Ei si rammenta
> del dolce tempo e dell'età più verde,
> dell'error, dei vïaggi e delle giostre,
> dell'imprese, dei pregi e delle spoglie
> della gloria comune e della guerra.
> . . . .

E il re completa:

> Oh gran memoria, oh tempo! oh! come allegro
> dell'amico fedel novella ascolto! . . .
>
> (II, sc I).

E gli incubi, i travagli del detenuto di Sant'Anna non sono rimasti senza espressione nel dramma. Alvida narra alla nutrice i suoi torbidi sogni:

> Or le mura stillar, sudare i marmi
> miro, o credo mirar, di negro sangue,
> or dalle tombe antiche, ove sepolte
> l'alte regine fur di questo regno,
> uscir gran simulacro e gran rimbombo,
> quasi d'un gran gigante, il qual rivolga
> incontro al cielo Olimpo e Pelio ed Ossa,
> e mi scacci dal tetto e mi dimostri,
> perch'io vi fugga da sanguigna sferza,
> un'orrida spelonca e dietro il varco
> poscia mi chiuda: . . .
>
> (I, sc. 1).

versi che non dovettero essere ignoti all'autore del *Saul*. Ma è notevole che essi mancano nella scena

corrispondente del *Galealto*. E la sinistra influenza dei Cieli sulle cose dei mortali, motivo comune nella tragedia del Cinquecento, è ritratta con vigore non comune, nelle parole dell'indovino (IV, sc. 4) e nel Coro che chiude il quarto atto:

> Quale arte occulta, o qual sapere adempie
> da le celesti sfere
> d'orror gli egri mortali e di spavento?
> Vi sono amori ed odi e mostri e fere
> lassù spietate ed empie,
> cagion di morte iniqua e di tormento?
> Vi son lassù tiranni? E l'aria e il vento
> non ci perturban solo e i salsi regni
> coi feri aspetti e la feconda terra,
> ma più gli umani ingegni?

Nè importa molto che il Coro, procedendo, affermi la libertà degli atti umani e la possanza invitta della virtù; la teoria scolastica e cattolica doveva essere salva. Ma il poeta ben sente quanto sono vani gli accorgimenti della nostra sapienza contro le forze e le insidie, che stanno sopra e fuori dell'uomo.

> Tu sgombra i nostri errori, o saggia e santa,

intona il Coro, che chiude il primo atto, alla sapienza: invocandola ripetutamente nelle strofe di un'alta canzone. Ma gli errori e le colpe si moltiplicano, e l'austera dea, indignata, abbandona a se stessi i ciechi mortali. In questo concetto, che l'umanità aspira alla virtù ed alla pace, ma è lasciata in preda alla colpa e al tumulto delle forze inferiori, è il significato, pur troppo rimasto solo in germe, del *Torrismondo*. Non la sapienza, non la virtù (esaltata nel Coro del terzo atto) hanno il governo della vita.

La quale, alla stanca anima del poeta, si rivela come priva di ogni senso, come travaglio tormentoso

e inutile, contro cui non è altro rifugio che nel Nulla. La morte è celebrata nella tragedia come il supremo riposo, con parole di convincimento profondo:

> . . . . per l'ultimo refugio
> ricovrerò nell'ampio sen di morte,
> porto delle miserie e fin del pianto,
> ch'a nessuno è rinchiuso e tutti accoglie
> i faticosi abitator del mondo,
> e tutti acqueta in sempiterno sonno.
>
> (I, sc. 3).

E, divenuto re anche dei Goti, Germondo, pur in quel momento, non vede che la vanità e la miseria della vita, e ripete le parole del tragico greco:

> Oh mia vita, non vita! Oh fumo ed ombra
> di vera vita, oh simulacro, oh morte!
>
> (V, sc. 6).

Versi che il poeta deve avere scritto con le lacrime. Era il momento, in cui si sentiva destituito di ogni energia vitale, in cui, ciò che più lo aveva esaltato negli anni, arrivava a lui come il sussurro di un mondo lontano. Non c'era più posto ormai che pel filosofante e pel mistico. Il senso della fugacità e vanità di ogni cosa, del ruinare del tutto verso la Morte e il Nulla, si veniva impadronendo di lui. Lo esprimeva nel Coro finale, coi versi più dolorosi che abbia udito il Cinquecento, e ben altrimenti possenti di qualche passo di un coro simile dell'*Orbecche* giraldiano:

> Ahi lacrime, ahi dolore!
> Passa la vita, e si dilegua e fugge
> come gel che si strugge.
> Ogni altezza s'inchina e sparge a terra
> ogni fermo sostegno:

ogni possente regno
in pace cade al fin, se crebbe in guerra;
e, come raggio il verno, imbruna e muore
gloria d'altrui splendore.
E come alpestro e rapido torrente,
come acceso baleno
in notturno sereno,
come aura e fumo, o come stral repente,
volan le nostre fame, ed ogni onore
sembra languido fiore.
Che più si spera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo e palma
sol qui restano all'alma
lutto e lamenti e lagrimosi lai.
Che più giova amicizia o giova amore?
Ahi lacrime! Ahi dolore!

Nella notissima ultima lettera del Tasso al Costantini, alla vigilia della morte, tornano il concetto, e ad un punto, anche le parole di questo Coro. Nella tragedia letteraria è qualche cosa della tragedia vissuta. Ma nella lettera non è più il grido: ahi lacrime, ahi dolore! Non è più la resistenza del poeta dell'amore e della vita eroica contro la vecchiaia ed il Nulla che avanza. L'uomo è domato; e guarda alla imminente fine, con animo anche più sereno che rassegnato.

XIX.

La « Conquistata »

(L'assenza del poeta)

Nel greve dramma del *Torrismondo*, di tra la letteratura frigida e la retorica stanca, rompe, dunque, qualche lampo di vita: e qualche spirito presago. Quello stesso aver guardato con simpatia estetica alle misteriose e tenebrose regioni nordiche, è più che un suggerimento da qualche tragedia del Giraldi, più che una novità letteraria. In codeste letture di Saxo grammatico e Olao Magno nella splendida e luminosa cultura dell'ultimo Rinascimento c'è una tal quale anticipazione di gusto romantico; c'è, forse, la indistinta coscienza di una stirpe esaurita, che guarda, non senza ammirazione, a stirpi giovani e forti; nei Cori che chiudono il primo e il secondo atto è la lode dei popoli nordici.

Ma la *Conquistata*, a cui il letterato lavorò con pari e più fervore che al *Torrismondo*, e per lo spazio di circa dieci anni, è tutta morta: come sono, del resto, i rifacimenti: ai quali manca l'anima animante, cioè l'entusiasmo, la freschezza, la verginità della creazione e della visione prima. Il Goethe potè rifare in Italia l'*Ifigenia* e il *Tasso* pensati e composti in Germania: era in lui un nuovo senso della vita,

una nuova inspirazione. Ma nulla di simile nella *Conquistata* rispetto alla *Liberata*. Nessuna crisi sentimentale nel Tasso; anzi in lui si erano sviluppati il cortigiano e il retore, e il poeta era morto. La fioritura della poesia tassesca era stata magnifica, ma di breve vita. E fosse anche perdurato il poeta, quel poeta, la poesia della *Gerusalemme* non si sarebbe riudita più. Un motivo, che rimane troppo a lungo nello spirito, avvizzisce, si inaridisce: diventa un fiore di carta. Nel migliore dei casi, potrà generare de' bei frammenti, non mai un bel tutto: perchè un tutto è espressione di un'unità fondamentale, che è quanto dire di una ispirazione piena, intuitiva, sintetica. Nel migliore dei casi si arriverà, quando si arriverà, alle *Grazie* foscoliane.

Il Tasso fu determinato al rifacimento della *Liberata* da motivi estranei alle ragioni artistiche: e tutti peculiari all'indole dell'uomo. Innanzi tutto gli premeva di mettersi d'accordo coi critici, coi censori, coi letterati, e mostrare che egli sapeva costruire e condurre un poema eroico secondo i canoni [1]. Su quel debole il grande plauso del grande pubblico valeva ormai troppo meno dell'approvazione dei maestri di scuola e degli accademici. Sempre povero di saldi convincimenti suoi, sempre pauroso della volontà sua, si sentiva, ora più che mai, cosa di tutti,

(1) G. Mazzoni (V. *In Biblioteca, appunti*, Bologna, 1886, pag. 153 sgg.) dimostrò, desumendolo dall'epistolario, che fin dal 1575 il Tasso aveva in animo di rifare il poema, per compiacere ai primi revisori romani. Ciò non toglie che nella redazione effettiva della *Conquistata*, che occupò l'ultimo decennio della vita del poeta, non abbiano molto potuto le censure del Salviati e dei suoi: il che sembra ammettere lo stesso Mazzoni nel suo lucido studio su la *Gerusalemme Conquistata*, in *Tra libri e carte*. Roma, 1887, pag. 61 sgg.

e che a tutti dovesse rendere conto di sè. Anche: dopo Sant'Anna, il Tasso diventa, per eccellenza, il poeta encomiastico o panegirista: panegirista di mestiere, e che non voleva fare panegirici *gratis* [1] talvolta. Ora, la *Conquistata* doveva essere non soltanto il poema eroico perfettissimo, ma anche l'esaltazione di innumerevoli case principesche, specialmente dell'Italia meridionale, di cui il poeta godeva, o desiderava di godere, il favore, e aspirava ai benefici. Un più vasto elemento encomiastico ed adulatorio è, dunque, la seconda delle innovazioni della *Conquistata* rispetto alla *Liberata*; la terza sarà una più copiosa, se non più diffusa religiosità: che ora si rivelerà nel dare più sviluppo a motivi o a personaggi religiosi della *Liberata*, ora nel togliere quanto poteva offendere il decoro cattolico e riuscire di scandalo, raro in accenti di intimo fervore, e di esaltazione in Dio. E appunto perchè motivi e finalità essenzialmente pratiche indussero il Tasso alla nuova *Gerusalemme*, ciò che prima il lettore avverte nella *Conquistata*, e molto più se la confronta con la *Liberata*, è l'assenza di ogni entusiasmo da parte dell'autore. Egli non rivive assolutamente più il mondo da lui vissuto, con tanta pienezza e calore, quindici anni prima. Egli è assente da ciò che aveva rappresentato. e che ancora vorrebbe rappresentare. Gli accade, in proporzioni molto maggiori, quello che quando sul *Galealto* costruì il *Torrismondo*. Se non la sua mente, il suo cuore ha dimenticato. Tu hai davanti non più un poeta, ma un professore dell'arte poetica: e, qualche volta, un inventore non felice di espedienti,

(1) Solerti, op. cit., I, p. 637, 639 e altrove.

perchè i passi del vecchio poema si possano ragionevolmente annettere e connettere alle aggiunte del nuovo. Giacchè l'autore della *Conquistata* non sacrificò, no, tutte le bellezze della *Liberata*: egli non ebbe il coraggio di staccarsi definitivamente dalle immagini un giorno care; ma non si può dire che ciò fosse una fortuna: perchè quelle bellezze, staccate dal loro spirito originario, hanno perduto la loro primitiva fisonomia, cioè la loro stessa essenza estetica: anche quando non sono vulnerate in ciò che avevano di più delicato e proprio. La *Conquistata* è, assai peggio che un rifacimento, un accomodamento. Mira ad una conciliazione dei più disparati elementi, cioè ad una costrizione reciproca e simultanea dei più diversi stati e atteggiamenti d'animo: assurdo psicologico non meno che poetico. Necessarie, pur troppo, nella pratica della vita, le conciliazioni sono mostruose nell'arte, nel regno della libertà e dell'armonia. In arte significano, semplicemente, che la vena dell'artista è essiccata; l'arte è anima: e l'anima si rinnova del continuo, non si ripete.

Ma, nel nuovo poema, non un'anima nuova; ma l'assenza dell'anima, cioè della poesia. Lo capirono i contemporanei — anche i tassisti —, che lasciarono nell'ombra il nuovo poema, per continuare a leggere il vecchio. E dovette averlo sentito anche l'autore. Forse perciò annunziò, non senza strepito (1), la comparsa del poema, che doveva far dimenticare la *Liberata,* se non pure il *Furioso*: chè anche al *Furioso* potrebbero alludere i due versi della protasi:

---

(1) V. lettere n. 1452 e 1477.

E d'angelico suon canora tromba
faccia quella tacer, ch'oggi rimbomba.

Si fa la voce grossa, quando la coscienza non è del tutto sicura. Ed è singolare, o significativo, che, mentre nessuno sorse a dir male della *Conquistata*, l'autore ne scrivesse lui, in due libri, un giudizio, che sa di anticipata e preventiva apologia, se pur non lascia sospettare nell'apologista l'intento di voler convincere sè anche più che gli altri [1]. La *Conquistata* documentava la morte del poeta della *Liberata*: documentava che il Tasso non era più in grado, nonchè di continuare, ma di capire se stesso, il se stesso d'una volta. Il fenomeno miserabile è chiaro a chi confronti l'espressione dell'uno e dell'altro poema, nei luoghi moltissimi dell'uno che sono rimasti anche nell'altro. La parola prima è muta, ormai, al correttore: ha perduto per lui l'energia, la vitalità originaria: non desta più in lui quell'« incognito indistinto » di sentimenti, di immagini, di idee accessorie e concomitanti in cui, secondo il Beccaria e il Foscolo, è tutto il fascino dello stile poetico. La parola è divenuta mero segno di un'idea concreta, fossile, da potersi rimutare e sostituire. Non molti esempi, dei molti che potrei scegliere.

Fuggitivo dal campo cristiano, dopo la uccisione di Germondo, Rinaldo sogna, giovanilmente, una libera vita piena di avventure:

. . . .
Ed insolite cose oprar dispone:
gir fra' nemici; ivi o cipresso o palma
acquistar per la fede, ond'è campione;
scorrer l'Egitto e penetrar fin dove
fuor d'incognite fonti il Nilo muove.

(Lib., V, 52).

---

(1) *Del giudizio sovra la sua Gerusalemme, da lui medesimo riformata,* libri due.

Il correttore cambiò così:

> E pensa di trionfi e di corone;
> e tra feri nemici o morte o palma
> per la fede acquistar d'aspra tenzone.
>
> (Conq., VI) (1).

Non si avverte più quell'indefinibile che seduce il giovinetto sognante: non più la lacrimosa brama del martirio. E il correttore aggiunge:

> veder le porte caspie e gli aspri monti
> del Caucaso e del Nil l'ascose fonti:

ed è giunta di erudizione, alludente ad una leggendaria impresa di Alessandro Magno; e peggio che inopportuna; Rinaldo non poteva contemporaneamente pensare all'oriente e al mezzogiorno; mentre poteva essere ovvio in lui il desiderio di scoprire le famose sorgenti nascoste del Nilo, attraverso l'Egitto.

Nella *Liberata* Erminia, tra i pastori, pensava a Tancredi suo, così:

> Forse avverrà, se il Ciel benigno ascolta
> affettuoso alcun prego mortale,
> che venga in questa selva anco talvolta
> quegli, a cui di me forse or nulla cale;
> e rivolgendo gli occhi ove sepolta
> giacerà questa spoglia inferma e frale,
> tardo premio conceda a' miei martiri
> di poche lacrimette e di sospiri.
>
> (Lib., VII, 21).

Nella *Conquistata* gli occhi diventano *begli* e le *lacrimette* non sono *poche,* ma *amare*: aggettivi che

---

(1) Cito dalla prima edizione del poema (Roma, Facciotti, 1593), la quale non reca numerazione di strofe.

dicono circostanze del tutto aliene all'anima della gemebonda meditatrice. Nei primi versi, poi, la sostituzione è un sacrilegio:

> Forse avverrà (se il Ciel benigno ascolta
> gli umani preghi e se di noi gli cale)
> che venga in queste selve ancor talvolta,
> qual prima il vidi, il nostro adorno male.
>
> (Conq., VIII).

Il grido della donna, che sa di non essere amata nè avvertita, ha ceduto il luogo ad una perifrasi letteraria. Il contrasto: chi non si cura di me viva, forse mi piangerà morta; è scomparso. L'autore non ha sentito più lo spirito delle vecchie strofe. Perciò ha tante volte sostituito il linguaggio della logica a quello della poesia. Di Sveno, sopraffatto dall'orda di Solimano e tutto ferito, e vivo oramai per sola forza di volontà, si diceva:

> La vita no, ma la virtù sostenta
> quel cadavere indomito e feroce:
>
> (Lib., VIII, 23).

l'iperbole era quanto audace, altrettanto spontanea. Nella *Conquistata* il Tasso volle sopprimerla:

> La vita no, ma la virtù sostenta
> il cavaliere indomito e feroce.
>
> (Conq., IX).

Solimano, dormente nel deserto, è destato da una voce formidabile:

> E, mentre ancor dormia, voce severa
> gl'intonò su le orecchie in tal maniera:
> — Soliman, Solimano, i tuoi sì lenti
> riposi a miglior tempo omai riserva!
>
> (Lib., X, 7).

Quell'*intonò* parve troppo latino; troppo nobile, in un mago diabolico, quella *voce severa*: tutto il luogo si deformò così:

> E mentre ancor dormia, turbato suono
> di voce lui destò, che parve un tuono:
> — O gran signor dei Turchi, . . .
>
> (Conq., XI).

Più nulla c'è della grandiosità, dell'austerità epica del passo: che l'autore cerca invano di conseguire con la rumorosa perifrasi: *O gran signor dei Turchi* invece del semplice *Solimano*: nella quale l'eroe è determinato per le sue qualità esteriori, ma non per la sua personalità.

Il Tasso della *Conquistata* non sente più il Tasso della *Liberata*. Nessun pedante avrebbe mostrato più incomprensione di lui nel correggere luoghi famosi, e famosi perchè pieni di anima e di dramma. In tali casi, l'antico verso sorge nella memoria del lettore a combattere col nuovo: ed è una pena. Prendo qualche esempio dall'episodio della morte di Clorinda. Con la semplicità dell'affetto, diceva il vecchio servo all'eroina, nel narrarle la storia che ella ancora non sapeva:

> . . . . Tua madre
> a me che le fui servo, e con sincera
> mente l'amai, ti diè non battezzata;
> nè già poteva allor battesmo darti,
> chè l'uso nol sostien di quelle parti;
>
> (Lib., XII, 25).

nella *Conquistata* teologizza retorico:

> A me servo fedel, d'alma sincera,
> ti diè, temendo di fortuna irata,
> prima che ti segnasse il foco sacro
> o di fonte immergesse ampio lavacro.
>
> (Conq., XV).

Il verso:

> Amico, hai vinto, io ti perdon, perdona
> tu ancora . . . .
>
> (Lib., XII, 66).

si ammazza così:

> Amico, hai vinto, e perdono io; perdona
> tu ancora . . . ;
>
> (Conq., XV).

tanto le risate melense dei grammatici della *Liberata* su quel tronco *perdon* stavano presenti al trepido correttore. Ma nella prima forma l'*io* non diceva nulla, e tutto diceva il *perdono*: come si conveniva alla già guadagnata a Cristo: nella seconda quell'*io* ha una posizione enfatica ed è, o può sembrare, posa di orgoglio fuori di tempo e di luogo; mentre la copula *e* indica un procedimento tranquillo. È il correttore che annette l'una all'altra le proposizioni, non la morente che dice poche affannose parole. E gli ultimi divini versi di quella strofa:

> In queste voci languide risuona
> un non so che di flebile e soave,
> che al cor gli serpe ed ogni sdegno ammorza
> e gli occhi a lacrimar gl'invoglia e sforza:

così delicati, intimi, così pregnanti di lacrime, si congelano così:

> In queste voci languide risuona
> un non so che di flebile e soave,
> onde il cor gli ammollisca e gliel' consumi
> e sforzi al pianto i lacrimosi lumi;

perchè bisognava espellere la semplice parola *occhi*, che il preziosismo di quella e dell'età seguente giudicava troppo umile. Parimenti il:

tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio,

tutto brevità e drammaticità, deve essere diluito, per far posto ad un verso petrarchesco:

Tremò la man, mentr'ei la bella fronte
non conosciuta ancor ivi scoprio.
Raffigurata alle fattezze conte
che d'ogni altra beltà lasciaro oblio,
la vide . . . .

Il *sentì*, il *sciolse* sono troppo male sostituiti dalle due parole parassitarie; *bella* e *ivi*; l'ultimo verso, qui, in questo momento, è, peggio che una zeppa, una repugnante diversione dal centro affettivo del racconto: è deficenza sentimentale: come, nel grido disperato di Tancredi, e così nuovo,

Temerò me medesmo e da me stesso
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso,

(Lib., XII, 77).

la sostituzione troppo più fiacca:

Temerò me medesmo, e da me stesso
sempre fuggendo, avrò la morte appresso.

(Conq., XV).

I quali esempi, che si potrebbero moltiplicare facilmente, bastino a dimostrare come il correttore ha distrutto il poeta, come la logicità ha dissipato il sentimento. Ma talvolta non si può parlare neppure di logicità. Talvolta — troppe volte — il revisore vuole evitare una parola, una frase, che a lui non piacciono più, o non piacevano ai pedanti, e allora cambia e muta senza ombra di gusto, senza nessun pudore di artista, e nemmeno di retore.

Due esempi dal libro VIII nella *Conquistata*. Nella *Liberata* Rambaldo impone a Tancredi di arrendersi ad Armida:

> Pensi indarno a fuggir: or l'armi spoglia
> e porgi ai lacci suoi le man cattive.
>
> (Lib., VII, 32).

E l'anonimo corrispondente guerriero della *Conquistata*:

> Pensi indarno al fuggir: or l'armi spoglia
> fra verdi mirti e pallidette olive.

I critici della *Liberata* avevano fatto un gran vociare, come il lettore sa, contro i latinismi: e qui il correttore ha voluto cacciarne via uno; ma ognuno sente come il nuovo verso non ha poi nessuna ragione logica di essere, e, così arcadicamente pittoresco, repugna alla perturbazione d'animo di chi parla. Un altro esempio: Argante lancia il pomo della spada contro Raimondo:

> La percossa lanciata a l'elmo giunge
> sì che ne pesta al Tolosan la faccia;
>
> (Lib., VII, 96).

e nella *Conquistata*:

> sì che ne pesta al pio guerrier la faccia:

ove, per l'accoppiamento di una immagine volgarissima (*pesta*) e di una perifrasi piena di sussiego, nasce un senso di inopportuna comicità.

Che se talvolta il correttore, anzichè attenuare, in nome della logicità, vuol rafforzare le tinte primitive, la freddezza si avverte, tanto più, quanto è dissimulata. « Duemila fummo e non siam cento »

diceva nella *Liberata* (VIII, 21) a Goffredo il superstite dell'eroica schiera di Sveno. Ed era quanto bastava a rendere credibile e commovente l'ecatombe. Ma all'autore della *Conquistata* (IX) duemila sembrano pochi: seimila devono essere; forse per considerazioni storiche; ma quel « seimila fummo e non siam cento » è un innalzare il tono e un diminuire l'effetto. Talvolta, più che l'iperbole eroica, c'è la caricatura di un romanzo da paladini plebeo: come a proposito di quell'Alteo, che, perduti gli occhi, continua a combattere:

> E l'una e l'altra luce a terra, mista
> col sangue, cadde entro la nera sabbia.
> Quegli combattea ancor privo di vista,
> di vita no, con dispietata rabbia,
> sin che l'anima sua dogliosa e trista
> quasi fera selvaggia uscì di gabbia
> con fier muggito: e il volto esangue e torvo
> restò, per disfamare il cane e il corvo:
>
> (Conq., XVIII).

nella quale strofa è quella durezza violenta di espressione, che si trova tante volte nella *Conquistata*. Negli anni della revisione del poema il Tasso leggeva il Trissino [1], che molto ammirava, e di cui era canone estetico che l'efficacia rappresentativa, o energia, stesse nel ritrarre tutti i particolari di una scena, di un momento: con ciò il Trissino credeva di imitare e di valere Omero. Anche il Tasso della *Conquistata* particolareggia spesso: e talvolta osserva non infelicemente: così alla stanza che nella *Liberata* (XII, 42) ritraeva la combustione della torre per opera di Argante e di Clorinda, nella *Conquistata* si aggiunge

---

(1) Vedi Lettera n. 211: e Discorsi dell'arte poetica, I.

un'altra, ricca di realità e di suggestione (XV). Ma, troppo più spesso, la concretizzazione e il particolareggiare rimangono crudezza indigesta; senti il travaglio dell'osservatore, che non arriva a veder le cose dall'alto, nell'insieme: come nella stanza surriferita sulla morte di Alteo, o come nella descrizione dell'assalto a Gerusalemme, che nella *Conquistata* (XXIII) vorrebbe essere più viva e realistica che nella *Liberata* (XVIII), e riesce soltanto più oscura e confusa. Il guardare nel proprio delle cose, lo sappiamo, non era della tendenza estetica del Tasso; ed è inutile dire che, anche nella *Conquistata*, è manifesta la simpatia pel generico e per l'astratto: anzi in forza di cotesta simpatia sono corretti parecchi vivaci luoghi della *Liberata*. Così la *Liberata* diceva, con ricchezza e precisione:

E in numero infinito anco son viste
catapulte e monton, gatti e baliste;

(XVIII, 64).

e la *Conquistata* generalizza, impoverendo:

E mille in forme strane allor son viste
macchine, al cui furor nulla resiste;

(XXIII).

quei montoni e quei gatti peccavano contro la maestà epica. Perciò nomi propri di persone o di luogo nella *Conquistata* si nascondono e si drappeggiano nella perifrasi. Una similitudine del vecchio poema doveva tutta la sua vivezza ad una determinazione concreta di luogo e di costume:

Come il pesce colà, dove impaluda
nei seni di Comacchio il nostro mare,
fugge dall'onda impetuosa e cruda,
cercando in placide acque ove ripare;

e vien che da se stesso ei si rinchiuda
in palustre prigion, nè può tornare;
chè quel serraglio è con mirabil uso
sempre all'entrar aperto, all'uscir chiuso . . . .

(VII, 46).

Nel poema rifatto ecco come la similitudine si generalizza e si perde:

Qual dove ad umil turba e mezzo ignuda
stagna in placidi seni il nostro mare,
fugge da la tempesta e s'impaluda
il pesce e vive pur ne l'acque amare:
e vien che da se stesso ei si rinchiuda
in palustre prigion, nè può tornare,
chè quel serraglio è con mirabil uso
sempre a l'entrare aperto a l'uscir chiuso.

(VIII).

Comacchio fu probabilmente soppresso, perchè dalla *Conquistata* voleva essere bandito ogni ricordo della ingrata Ferrara: se non che bisognava togliere tutta la strofa. Ma, in generale, la troppo concreta figurazione sembrò al correttore discordare con il decoro dell'alta poesia. E per amore di tale decoro il correttore cambia — e ne abbiamo già veduto sopra qualche esempio — i vocaboli, che ai critici della *Liberata* erano parsi plebei: sacrifica la parola *capitano*, che all'Alfieri pareva così magnifica ed espressiva, e che forse ricordava ancora l'eslege capitano di ventura. Goffredo non è più il capitano, ma il *cavalier sovrano*, il *duce;* nè la reproba parola apparisce, se ho ben notato, che una sola volta (XVIII), a proposito dell'Emireno, e potrebbe essere dimenticanza o anche appellativo di voluto deprezzamento, a differenziare il capo degli Egiziani dal capo dei Crociati.

E io non saprei se i due famosi versi

> nel tronco stesso e su l'istessa foglia
> sopra il nascente fico invecchia il fico,
>
> (XVI, 11).

siano stati definitivamente soppressi dalla *Conquistata*, perchè parvero ai critici espressione di un meraviglioso assurdo, o perchè conveniva espellere un vocabolo ignobile. Ma i critici non vollero neppure i latinismi, che pur tanto conferiscono alla signorilità nel linguaggio. E il Tasso della *Conquistata* li cacciò via, come si è già veduto per qualche esempio; e il sostantivo *pugna* sostituisce sempre con quello — tanto brutto e improprio — di *guerra*. E la paura del latineggiare passa dai vocaboli alla testura del discorso. Gli ampi periodi oratori, così cari al poeta della *Liberata* e così naturali in lui, sono non di rado spezzati e decomposti nei loro elementi logici; nè perciò si consegue già quella maggior chiarezza, che i critici volevano da lui. I quali critici sorgevano, ora l'uno, ora l'altro, innanzi al correttore: che si proponeva di piacere all'uno e all'altro e a tutti; così che nel correggere non seguì neppure criterii uniformi e coerenti fra di loro. E sarebbe vano cercare i nuovi criteri estetici e letterari, che presiedettero al rifacimento del poema: l'unico criterio del correttore fu l'assenza di ogni saldo criterio.

Il correttore è sopraffatto oramai dalla vastità del suo tema: e gli sfuggono anche i nessi organici e la coesione della favola. Nella *Conquistata* è l'incapacità di costruire il poema, di fondere le varie parti, che si rivelerà anche nel *Mondo creato*. La *Conquistata* non si innesta sempre bene sul tronco della *Liberata*: come, del resto, la *Liberata*, quale uscì per la stampa, non manca di discordanze, do-

vute a riferimenti ad un testo precedente. Già il Pellegrini aveva notato un verso, che non aveva ragione d'essere. Armida, ritornata nel labirinto ove credeva l'attendesse Rinaldo, dubita che egli sia fuggito, quando

> . . . . de la regal porta
> mirò giacere il fier custode estinto.
>
> (XVI, 35).

Ma di questo fiero custode, forse reminiscenza del mostro ariostesco, che impedisce l'accesso al paese di Alcina, non si è parlato mai prima di allora; ed è da supporre che questi fosse uno dei non pochi brani meravigliosi, che male sopportarono i censori romani; e massime l'Antoniano. La contraddizione fu poi eliminata nel poema rifatto, con un accenno più generale:

> Intanto Armida de la regia porta
> mirò fuggito ogni custode e vinto.
>
> (XIII).

Ma di coteste contraddizioni abbonda la *Conquistata*: le connessioni fra la materia del vecchio e del nuovo poema non sono sempre dissimulate. Restarono discordanze, o ambiguità, che l'autore avrebbe forse eliminato, se la esaltazione di Cinzio Aldobrandini a cardinale non avesse affrettato la stampa del poema.

Due esempi. L'autore della *Conquistata* non ha soppresso l'episodio della fuga di Erminia (divenuta Nicea), ma non l'ha compiuto con la dimora di lei nella casa del pastore, e con il suo partecipare alla vita pastorale. E tuttavia anche nella *Conquistata* la donna incide il nome di Tancredi suo

nella scorza degli alberi, e si lamenta, mentre le pecore riposano intorno. Come si trovava la donna in un bosco, in mezzo al gregge? Ella si sveglia, dopo la fuga che l'ha affranta, in riva al fiume: ed eccola subito a pensare a lui, e a segnare il suo nome. Anche a chi non pensasse alla *Liberata*, una lacuna si rivelerebbe subito tra l'una e l'altra di queste due stanze dissonanti:

> . . . .
> Apre i languidi lumi e mira in quelli
> alberghi solitari dei pastori,
> e le par voce udir fra l'acqua e i rami
> che ai sospiri ed al pianto la richiami.
> Piange e sospira: e quando i caldi raggi
> fuggon le gregge, a la dolce ombra assisa,
> ne la scorza dei pini o pur dei faggi,
> segnò l'amato nome in mille guise:
> e de la sua fortuna i gravi oltraggi
> e i cari casi in dura scorza incise . . . .
>
> (Conq , VIII).

E solo sofisticando e sottilizzando si potrebbe pensare che la frase *quando i caldi raggi* sia detta generalmente, come perifrasi delle ore pomeridiane. E dal primo mattino sino a quelle ore, che avrebbe fatto la smarrita?

Non meno lacunoso, o contradditorio, nella *Conquistata*, l'episodio di Vafrino, l'esploratore. Nel poema primitivo la sua favola si svolge con piena o sufficiente coesione. Giunto al campo degli Egiziani, egli assiste, dietro una tenda sdruscita (XIX, 91), che gli lascia vedere senza essere veduto, a un dialogo, donde è ammaestrato come contro Goffredo è preparata, pel giorno della battaglia, una insidia. È soppresso il troppo volgare espediente nella *Conquistata*: e sta bene; ma come Vafrino arrivò a conoscere l'insidia, non è detto.

Tanto s'avvolge e così piano e cheto,
che s'apre il varco al ragionar secreto,

(Conq., XVII)

si narra genericamente, ed è troppo poco. I particolari poi di quell'insidia, il Vafrino della *Liberata* li viene a sapere da Erminia, che scopre nel campo egiziano, e che ricondurrà via con sè (XIX, 87); ma nella *Conquistata* Erminia, anzi Nicea, non è condotta nel campo egiziano: e come Vafrino conosca, e da chi, i particolari della congiura contro Goffredo non è detto. Anche nella *Conquistata* si legge:

Fortuna alfin (quel che per sè non puote)
sciolse al suo dubitar gl'interni nodi:

(Conq., XVII)

lieve variante al testo della *Liberata*:

Fortuna alfin (quel che per sè non puote)
isviluppò d'ogni suo dubbio i nodi;

(Lib., XIX, 76),

ma nella *Liberata* segue a quei versi l'avventuroso incontro di Vafrino con Erminia, che spiega in che consistesse l'intervento benevolo della Fortuna. Nella *Conquistata* a quei versi tiene dietro invece la partenza del vecchio re d'Egitto per la sua reggia in Menfi; e Vafrino si mette al seguito dell'Emireno (XVII): « ma precorse portando alta novella »: precorse al campo di Goffredo; e donde abbia saputo ciò che a Goffredo narrerà (XVII): che egli sarà assalito a tradimento, nella battaglia, dagli assassini del vecchio della montagna, guidati da Ormondo, non si può intendere: nè si intende come, nella giornata campale, il Goffredo della *Conquistata* (XXIV) riconosca i

traditori travestiti da Crociati che vogliono ucciderlo, alla divisa bianca e dorata: perfettamente come il Goffredo della *Liberata* (XX, 44); e si avventi su di essi e li indichi a' suoi, non molto diversamente. Donde aveva saputo che i traditori si sarebbero travestiti in quella guisa? Come si vede, il correttore, nel sopprimere e nell'aggiungere, non è sempre riuscito a mettere d'accordo le soppressioni e le aggiunte. È stato sedotto ora dal vecchio ora dal nuovo motivo. Ha lavorato a mosaico; anzi, con ritagli e su ritagli.

Nè io sono riuscito a intendere come Nicea, dopo la sua uscita da Gerusalemme e la fuga, si ritrovi di nuovo, sulla fine del poema, nella città (XXIII); nè ho saputo risolvere le contraddizioni, nè riempire le lacune di molti momenti della complicata e perplessa azione di Riccardo, che nel nuovo poema tiene il luogo di Rinaldo nel vecchio. Ma, sì nell'uno che nell'altro caso, le discordanze dipendono da una cattiva contaminazione tra le figure primitive e le figure omeriche di Andromaca e di Achille. Sull'argomento ritorneremo più in là: qui aggiungerò che la assenza di anima, anzi di coscienza poetica, nella *Conquistata* non si rivela solo nell'espressione, massime se paragonata a quella del primo poema: nè solo in questa o in quella sconnessione e disorganicità, indizio di un travaglio cerebrale non illuminato e pacificato dall'ispirazione; ma è evidente nella favola stessa del nuovo poema: nei personaggi e nei caratteri precipui.

D'ogni opera poetica, anche apparentemente la più obbiettiva, si sa che l'anima generante è sempre una visione lirica e passionale. Tutta la macchina vasta dell'*Iliade* e dell'*Odissea* si riconduce a pochi

moventi constantemente vivi nello spirito del poeta; ira, orgoglio, amore di figlio, nostalgia della propria casa. L'*Eneide* è generata, o animata da una malinconia fondamentale e perenne del poeta, da una sua stanca e dolce brama di raccogliersi nel passato e nel sogno. In quell'atteggiamento sentimentale del poeta è l'unità vera del poema: non quella meccanica; ma quella interiore: uniformità e costanza di tono fondamentale, anche più che unità: per la quale solo si possono legittimare le diversioni, gli episodii, le apparenti violazioni del processo di continuità della favola. Ora, nella *Conquistata*, il sentimento lirico centrale è morto. Il correttore volle rafforzare la favola, mosso da preoccupazioni di una euritmia tutta meccanica e geometrica; ma la favola riuscì semplicemente più volgare, e priva d'interesse. La nuova distribuzione della materia contribuì anch'essa a togliere alla favola ogni movimento drammatico. Tra l'annunzio che Rinaldo ritornerà, fatto dall'Eremita (X, 74 sgg.), e l'andata alla ricerca di lui (XIV, 26 sgg.) intercedono nella *Liberata* quasi quattro canti; occupati da avvenimenti importantissimi: come il primo assalto a Gerusalemme, il duello e la morte di Clorinda, gli incantesimi della selva, il sogno di Goffredo. Nella *Conquistata* l'annunzio dell'Eremita e la ricerca e ritrovamento di Riccardo sono tutti di seguito e occupano i libri dal XI al XIII. Questa anticipazione consentirà poi a Riccardo di assomigliare Achille presso le navi. Ma Rinaldo era tuttavia più simile ad Achille che Riccardo: Rinaldo nella *Liberata* grandeggia tanto più, quanto più comparisce tardo e desiderato, a risolvere lui l'azione, che senza di lui si era complicata: quando nella *Conquistata* il ritorno finale di Riccardo non ha più

nessuna efficacia, perchè si era già mostrato, sia pure a intervalli, dal canto XIII al XVIII, e si era già tutto esaurito il mistero della sua esistenza di fuggitivo. Ma oltre che dall'intenzione di omerizzare, il correttore era mosso da un concetto di simmetria tutto esteriore. Un eroe che, come Rinaldo, si fa vedere soltanto in principio e in fine del poema, gli sembrò troppo poco attivo: bisognava mostrarlo anche nel corso della favola: e il ritrovamento di Riccardo, che occupa i libri XII e XIII, è proprio a mezzo del poema, che ne ha ventiquattro; come a mezzo del *Furioso* è la pazzia di Orlando.

Nè da più estetiche preoccupazioni fu determinato il correttore per l'altro dei due più cospicui spostamenti nella favola del poema. Nella *Liberata* la catastrofe accade, come è noto, in due momenti diversi. Appena Goffredo ha rifatto le macchine per assaltare di nuovo la città, una colomba, incalzata da un'aquila, viene a ripararsi nel suo grembo. Era una colomba messaggera del generale dell'esercito egizio ad Aladino, che gli recava l'ammonimento a resistere pochi altri giorni ancora: chè il grande esercito alleato era in marcia (XVIII, 49 sgg.). Goffredo, per una strategia troppo evidente, pensa allora di ordinare subito l'assalto; e intanto manda Vafrino ad esplorare il numero delle forze nemiche che avanzano. La città cade. È il primo momento della catastrofe grandiosa; ma Solimano e il re e pochi resistono ancora nella torre di David, e attendono l'esercito egiziano. Anche questo è sconfitto: ed è il secondo momento della catastrofe, conchiusa dalla disperata sortita di Solimano e de' suoi dalla torre, e dalla loro morte. Ognuno vede quanta verità o verosimiglianza e quanto movimento di dramma è nella

protratta catastrofe della *Liberata*, e quanto ne grandeggi la figura del vinto invincibile: Solimano. Nella *Conquistata* l'episodio della colomba rimane (XVI); ma Goffredo pronuncia un discorso ai Duci: pieno di speranza in Dio e nel suo immancabile aiuto; e poi manda Vafrino, esploratore; ma ad anticipare l'assalto non pensa altrimenti. Per verità, il messaggio recato dalla colomba informa che l'esercito egiziano non sarebbe arrivato fra pochi giorni, come nella *Liberata*,

> ma il terzo dì dopo l'ottavo e il quinto;

sì che dell'assalto immediato alla città non c'era bisogno. Ma la mutazione è suggerita dal fatto che il correttore voleva nei canti successivi introdurre poco meno che tutta l'azione dell'*Iliade*: e ciò lo induce, per ragioni d'economia, a condensare alla fine del penultimo e nell'ultimo libro del poema la catastrofe così magnificamente ampliata e sostenuta nella *Liberata*, e a rendere contemporanei o certo a non lasciar ben distinti l'assalto alla città e la battaglia contro gli Egizii; nella quale non si vede chiaro come intervenga Solimano, che, come nella *Liberata*, si era ritirato nella torre di David (XXIV). Ma neppure Solimano dice più nulla al correttore. Le figurazioni poetiche parlano, del resto, una volta sola.

Nè meno che queste trasposizioni nella favola indicano l'assenza di anima poetica nell'autore della *Conquistata* certe soppressioni, che nella *Liberata* raccoglievano e irradiavano splendidamente il lirismo appassionato del poeta. Tutti sanno che nella seconda *Gerusalemme* si cerca invano l'episodio di Olindo e Sofronia: l'espressione ingenua ed eloquen-

tissima dell'amore chiuso nel cuore profondo e non corrisposto: motivo che, o reale o fantastico, o l'uno e l'altro insieme, fu tanta parte della vita affettiva del poeta. Soppresso è l'incontro di Erminia, cioè di Nicea, col pastore, e la dimora della fuggitiva nella famiglia di lui; dove abbiamo veduto che il poeta esprimeva il dolente bisogno di riposo, di pace dal suo perpetuo travaglio. Soppresso è il viaggio oltre l'Oceano alle isole Fortunate: la pagina ove la poesia tassesca respira del suo respiro più pieno e possente, e lo spirito di avventura e la sete del nuovo del poeta trovano la parola più alata. Sono soppressi i tre episodi più espressivi dell'anima e della poesia di Torquato. L'autore della *Conquistata* era un sopravvissuto a sè, che non si ritrovava, non si riconosceva più. Nè giova il dire che il primo episodio peccava contro l'organicità od unità della favola, e che il poeta era stato lungamente in dubbio di ammetterlo anche nella *Liberata*: che il secondo era più a proposito in un poema pastorale che eroico, come osservarono i critici: che il terzo distraeva troppo dal teatro dell'azione, e che forse sarebbe stato ripreso in un poema più favorevole alle diversioni e divagazioni, in quella specie di *Odissea*, che il Tasso si proponeva di comporre dopo la *Conquistata:* la quale doveva, invece, riprodurre l'*Iliade*. Queste furono le ragioni retoriche ed esteriori, che indussero il correttore a sacrificare quei luoghi; le ragioni intime, quelle di cui il correttore non aveva neppure coscienza, erano nella morte o almeno nella paralisi del senso poetico. Nessuna regola o tradizione poetica ha mai legato davvero un poeta, che sia poeta: bensì un poeta, anche coltissimo, mette in valore, delle regole e tradizioni poetiche, quelle che trova rispondenti alle

sue tendenze ed a' suoi gusti. L'autore della *Liberata* non conosceva i precetti della poetica meno dell'autore della *Conquistata;* ma perchè era poeta, cioè una vivace e reattiva personalità sentimentale e fantastica, non s'era lasciato incatenare da nessuna poetica. Ora era il teorizzatore della poesia.

E infatti questo prodotto morto della *Conquistata* è, sì, tutto condotto sui precetti della poetica, o almeno della poetica del Tasso intorno all'eroico, secondo che altri (1) ha dimostrato con ricca ed acuta diligenza. Non per nulla il nuovo poema è dedicato al cardinale Cinzio Aldobrandini, e i *Discorsi sul poema eroico,* usciti, nella loro forma definitiva, un anno dopo, al fratello cardinale Pietro; che il Tasso, per rispetto alla gerarchia, non avrebbe mai ardito di considerare da meno del fratello, offerendogli un'opera di minor pregio. Nella mente del Tasso il poema era la traduzione in atto dei precetti esposti in quei discorsi: e quei discorsi valevano il poema. Il quale, come poema, non ha altro significato che di poetica applicata: e solo considerandolo come tale, si intendono le modificazioni — quelle letterarie almeno — della *Liberata,* per divenire la *Conquistata.*

---

(1) V. Gennaro Di Niscia: *La G. C. e l'arte poetica di T. T.* in « *Propugnatore* », *Nuova Serie*, vol. II, p. 451 sgg.

XX.

La « Conquistata »

(L'osservanza dei canoni letterari)

Tutta una classe di tali modificazioni mette capo alla storicità ed esattezza geografica e topografica, che il teorista giudicava essenziale al poema eroico: e che gli consentiva di soddisfare all'ambizione, cresciuta in lui cogli anni, di ostentare dottrina. Alla storicità ed esattezza si possono ricondurre alcune sostituzioni di nomi proprii: come a Gerusalemme, qualche volta, quello di Elia, il nome dato alla città dopo la ricostruzione fatta da Adriano (IV). Ma il nuovo nome è anche, o può essere, voluto per amore di classicità, o per antipatia ai nomi dei poemi cavallereschi: così Erminia diventa Nicea: Aladino, Ducalto. E la storicità, e l'erudizione storica, invadono e pervadono in divagazioni e amplificazioni, ogni volta che il racconto offre il pretesto. Così nel libro primo della *Conquistata* riesce assai più ricca che nel primo canto della *Liberata* la rassegna dell'esercito cristiano: anche se ciò si debba in parte all'intenzione di adulare i principi, che il poeta aveva o voleva protettori, e di cui esalta gli antenati nell'esercito glorioso. E più ampia, più concreta di accenni storici e di erudizioni topografiche è anche

la rassegna dell'esercito egiziano (XVII). Il ricordo, nel libro secondo, dei dodici figli di Ducalto, tra cui era divisa, come tra le dodici tribù di Israele, la Palestina, offre occasione a descrivere minutamente quelle regioni, con le leggende bibliche che vi si riferiscono. Nel libro quarto alla descrizione di Gerusalemme che trovasi già nella *Liberata* (III, 55 sgg.) è aggiunta la storia delle trasformazioni successive della città. Nell'occasione del viaggio di Ruperto e di Araldo a Riccardo, sono ricordate le singolarità del paese lungo il Giordano (XII), mentre nella *Liberata* i messi di Rinaldo arrivano senz'altro nei pressi di Ascalona.

Ed è manifesta nella *Conquistata* la tendenza a determinare, a motivare, che non è meno omaggio alla storicità, che intento di correggere il rimproverato astrattismo della *Liberata*. Nella prima *Gerusalemme* il servo di Clorinda diceva:

> Partomi, e ver l'Egitto ove son nato,
> te conducendo meco, il corso invio;
>
> (XII, 34).

e nella seconda:

> E da Tebe a Cirene ov'io fui nato,
> te portandone meco, il passo invio.
>
> (XV).

Alla regione è sostituita la città. Nella prima *Gerusalemme* Tancredi, a battezzare Clorinda morente, corre ad attingere acqua ad una fontana, che scaturiva lì vicino (XII, 62). Nella seconda, quella fontana non indica più, o almeno dissimula l'espediente del poeta, che l'aveva inventata lì per lì: l'autore immagina che essa sia, come è naturale, presso una

porta della città, e serva ad abbeverare le gregge (XX). Nè il correttore, nel narrare le battaglie, si limita più a dire che i morti e i feriti sono molti; ma di quei molti ricorda i nomi; il che è specialmente visibile, quando nella mischia c'è Goffredo (come nel libro XIV), a cui si vuol forse, per cotesti mezzi accessori, dare un poco più di consistenza, indurre un sembiante di più piena energia. Parimenti l'accampamento dei Crociati intorno a Gerusalemme (IV) è ritratto con assai più particolari che nella *Liberata* (III, 66 sgg.). La maggior copia dei particolari vorrebbe essere, come pel Trissino [1], maggior virtù di imitazione. Ma il senso e il gusto della realtà manca al poeta della *Liberata* come all'autore della *Conquistata*. Il quale arrivava alla erudizione storica e geografica, non alla verità artistica, nè all'efficacia, e neppure alla chiarezza.

Per amor della quale, e sul modello della macchina dei poemi antichi, il correttore ha inchiuso nel nuovo poema quegli antefatti dell'azione e delle azioni, che, con tanto vantaggio della poesia, mancavano nel vecchio, o erano assai sobriamente accennati. Ecco, nel primo libro, un'ampia storia della potenza mussulmana, da Maometto sino alla prima Crociata, iniziata da una invocazione simile a quella onde, nel VII dell'*Eneide*, Virgilio si accinge a ricordare gli antichissimi re del Lazio; ma l'anima del poeta latino si espandeva con malinconico desiderio nella preistoria di Roma: all'uomo del Rinascimento nulla dicevano quegli oscuri tiranni asiatici. Nel libro secondo il vescovo Simeone esce di Gerusalemme

(1) V. del TRISSINO la lettera dedicatoria dell'*Italia liberata* a Carlo Quinto: in *Opere*. Verona, 1729, vol. I.

co' suoi cristiani e si reca al campo di Goffredo, e Goffredo, poichè l'ha onorevolmente ricevuto, narra alcuni degli avvenimenti anteriori a quel sesto anno dell'impresa: e più ampiamente la storia della santa lancia scoperta in Antiochia. Stendesi poi una ricca tenda, a raccogliere i duci cristiani: e su quella tenda sono istoriati, e narrati dall'autore con intollerabile prolissità, tutti i momenti della prima Crociata, a incominciare dalla penitenza di Pietro l'Eremita nei luoghi santi (III). Nè manca alla *Conquistata* la storia degli antenati del Califfo di Egitto (XVII). Il lettore deve sapere tutto, come da un libro di storia; e deve conoscere, per iscorcio, anche il seguito dell'impresa: al che si presta quell'altro trito meccanismo che è il sogno profetico. In un sogno, che nella *Liberata* occupa non molte freschissime strofe (XIV, 4 sgg.), e nella *Conquistata* tutto un lunghissimo libro, il XX, Goffredo vede i suoi successori nel regno di Gerusalemme, e la estinzione di essi, e la ripresa del Sepolcro per opera dei Turchi. Ma è inutile dire che tutte coteste giunte e riempitivi tolgono al poema quella scioltezza e rapidità, quella movimentazione drammatica, che era degli aspetti più seducenti della *Liberata*.

Tutto è tardo, lento, grave nella nuova *Gerusalemme*: tutto preciso e pedante: sino il titolo. Vero che il Tasso medesimo fu incerto fra *Gerusalemme* e *Goffredo* e altri titoli, e quello di *Liberata* non è forse merito tutto suo [1]. Ben lo è quello di *Conquistata*: che è più proprio; giacchè tutta la favola si aggira intorno alla conquista di Gerusa-

(1) V. *Del giudicio sovra la sua Gerusalemme, ecc.*, I, e lettere n. 1337 e 1480.

lemme: la liberazione è la conseguenza e appena è rappresentata. Ma la sostituzione è tanto meno poetica, quanto più propria. Il vecchio titolo, nella sua indefinitezza lirica, suggeriva idee o immagini di serenità e di religiosità e di purezza, svanite nella significazione meramente bellica del nuovo.

Il canone della imitazione non fu meno costrittivo di quello della storicità per l'autore della *Conquistata*: nè meno devastò la fisonomia del primitivo poema. La fatica più aspra del correttore fu di comprendere quanto più potè nella nuova *Gerusalemme* dell'*Eneide* e, più, dell'*Iliade*: e di fare sì che la *Conquistata* riproducesse, come in un florilegio, i luoghi più belli o più celebri dei due poemi. Non utilizzò l'*Odissea*, riservata forse per un poema sul ritorno di Boemondo e di Roberto, che sarebbe stato una nuova *Odissea*: la *Conquistata*, bastava che fosse una nuova *Iliade*. È notevole che anche nella *Conquistata* manca la rappresentazione della tempesta di mare, anche là dove il racconto sembra suggerirla (XVIII). La tempesta avrebbe dovuto probabilmente aver luogo nella nuova *Odissea*.

L'imitazione, o la reminiscenza virgiliana, era già frequente nella *Liberata*, come si è veduto. Nella *Conquistata*, Virgilio si sente anche più spesso, e più manifesto. Così Alete e Argante trovano i giovani guerrieri cristiani occupati in esercizi bellici dinnanzi alla tenda di Goffredo (III), come Ilioneo e i compagni mandati a Latino trovano i giovani davanti alla città. Nulla di simile nella *Liberata* (II, 60). Anche, nella *Liberata*, Carlo e Ubaldo, discesi sotterra, vedono, virgilianamente, le origini dei fiumi (XIV, 57 sgg.); ma nella *Conquistata* Ruperto ed Araldo, oltre l'origine dei fiumi, vedono i dannati all'in-

ferno (XII), tutto compendiato su quello dell'*Eneide*; l'inferno virgiliano era troppo famoso, perchè non lasciasse qualche vestigio nel rinnovato poema. Altri esempi: Lucenzio, che trae giù dalla sella il re degli Indi e lo porta via con sè sul suo cavallo, come l'aquila, talvolta, un serpente (XIX), è somigliante a Tarcone, che in simil modo trae giù da cavallo e portasi via pel campo Venulo: episodio che manca alla *Liberata*. E dove nella prima *Gerusalemme* era reminiscenza virgiliana, nella seconda è copia pedantesca. L'imprecazione di Armida abbandonata suonava:

> E s'è destin ch'esca dal mar, che schivi
> gli scogli e l'onda e che a la pugna arrivi:
>   là tra il sangue e le morti egro, giacente
> mi pagherai le pene, empio guerriero.
> Per nome Armida chiamerai sovente
> negli ultimi singulti: . . .
>
> (Lib. XVI).

Il correttore volle essere più fedele al lamento didoniano:

> E s'è destin ch'esca dal mare e schivi
> gli scogli e l'onde e ch'a l'Italia arrivi,
>   prima de' tuoi più cari egro e languente
> piangerai l'aspra morte, empio guerriero:
>
> (Conq. XIII)

dove non s'intende che stia a fare la denominazione geografica d'Italia, così naturale nella bocca di Didone: nè, per verità, sono di una donna amante i due brutti versi che vengono dopo:

> e, sconsolato, bramerài sovente
> figlio di Armida e frate al bel Ruggero:

con allusione, io penso, a futuri avvenimenti della

storia di Riccardo, che non rimasero altrove che nella mente dell'autore.

E se già nella *Liberata* la figura di Solimano aveva a quando a quando del Turno e dell'Enea, nella *Conquistata* Solimano, nel momento più significativo della sua azione, cioè presso la morte (XXIV), è trasformato in Mesenzio, infelicissimamente. Come il figlio Lauso il padre Mesenzio contro Enea, così Amoralto difende il padre Solimano contro Riccardo, e lo salva, e corre poi a morire per mano dell'eroe cristiano: contro cui si avventa allora disperato, e bramoso anch'egli di morte, il già re di Nicea. Il lettore intende che l'attribuire legami di famiglia, e un figlio, a Solimano è già un limitare quella selvaggia libertà, che è condizione prima alla sua missione di vendetta. Ma la figura di Solimano è di quelle che allo stanco autore della *Conquistata* meno parlarono: e di quelle che più devastò, per più voler mettere in luce e in rilievo. Se nella *Liberata* il feroce Soldano apparisce all'improvviso, anzi si fa sentire anche prima che apparisca, in quel massacro della schiera di Sveno, in quell'assalto notturno al campo dei Crociati, nella *Conquistata* è già ritratto nelle istorie della tenda dei Duci, all'assalto di Nicea, per quanto con lineamenti non indegni del Solimano della *Liberata*. Nè basta più che Solimano sia ospite del re d'Egitto e assoldatore di predoni arabi; ma corre tutto l'Oriente, per suscitare nemici ai Crociati (X). La sua magnanima fuga dal campo cristiano è amplificata (XI); e

> con la superba man che scote il mondo

batte alla capanna abbandonata di un pastore, per rassomigliare Cesare in un luogo celebre della *Far-*

saglia. Insomma l'autore della *Conquistata* ha voluto che Solimano grandeggiasse di più e più positivamente. Ha voluto dissipare il mistero, onde era circondato l'eroe nella *Liberata*; riempire le lacune della sua azione; e ha tolto alla figura ogni capacità di suggestione poetica. Giacchè quel feroce e indomabile piace che apparisca così fugacemente, a frammenti, per così dire, come nel primo poema: in ciascuna di quelle apparizioni è un aspetto intenso della sua vivida e invitta personalità; e quei frammenti si ricompongono nell'anima del lettore in una unità estetica, che è assai più e meglio dell'unità e della continuità logica.

Ma, per ritornare alle imitazioni, quelle dell'*Iliade*, dicevamo, sono anche più cospicue e manifeste che le virgiliane: e non meno rovinose. Ed è inutile che io abbondi in richiami, che altri ha già fatto con molta diligenza [1]. Goffredo è ricalcato sull'Agamennone: e come ad Agamennone il fratello Menelao, così gli è spesso vicino il fratello Boemondo. Lo scudo di Goffredo ha manifesta analogia con quello di Agamennone. L'episodio di Raimondo colpito a tradimento da un arciero e i lamenti perciò di Goffredo e la venuta del medico Arone, è tutto condotto sull'episodio omerico di Menelao saettato a tradimento da Pandaro e curato dal medico Podalirio: e per più assomigliare al corrispondente passo dell'*Iliade*, è, con più ricchezza di particolari che nella *Liberata*, narrato il tumulto che tiene dietro alla violazione della tregua per opera del perfido arciero.

(1) V. Luigi Carrer. *Considerazioni sulla G. C. di T. T.*, cap. VIII; — in *La G. L. di T. T. col riscontro della Conquistata*, Padova, 1828: un cenno è anche in G. Mazzoni: *Tra libri e carte*, cit., p. 85.

Abbruciate da Argante le navi dei Crociati, Goffredo, a concilio col fratello Boemondo e gli altri duci nella sua tenda, è oppresso da un avvilimento che non è da lui, e disposto persino ad abbandonare l'assedio della città (VIII); per imitare Agamennone, che, prese ormai dai Troiani le navi, è rassegnato a fuggire con le superstiti in Grecia: proposito spiegabile con la psicologia elementare e mutabile degli eroi omerici; ma del tutto contrario al decoro e al dominio di sè, onde è concepito Goffredo. Ma, salvo questo tratto di debolezza, il Goffredo della *Conquistata*, così modellato sul re dei re, è più virilmente regale del vecchio Goffredo. L'angelo, dopo aver esposto a Goffredo la volontà divina, gli lascia nelle mani lo scettro d'oro e di elettro (I), e, sembra, non del tutto indarno. Ora Goffredo non è più così povero d'autorità, da mandare lettere su lettere e messi su messi, perchè i Duci si riuniscano a concilio. Nè si lascia facilmente piegare a richiamare il bandito Riccardo, anzi licenzia con fredde parole Ruperto d'Ansa, che chiede di andare alla ricerca del caro amico (XI). Ed è più costantemente presente nell'azione che non il Goffredo della *Liberata*: e spesso apparisce esultante in mezzo alla strage, come Agamennone. A quella figurazione così intimamente povera e sbiadita il modello omerico non ha, una volta tanto, nociuto; le ha dato un poco di consistenza. Non si può dire altrettanto della figurazione di Riccardo e degli altri eroi omerizzati.

Riccardo, il sostituto di Rinaldo, si è già detto che riproduce quell'Achille, che già si sentiva nell'azione di Rinaldo. Anche perciò grandeggia, assai più che Rinaldo, sin dal principio, nel racconto della rissa col rivale Gernando, che poi ammazzerà (VI): e

come Teucro a Diomede, così Riccardo a Gernando, che parla con orgoglio dei suoi regi antenati, vanta anch'egli i suoi maggiori. Ma davanti a Goffredo che lo rimprovera dell'uccisione, Riccardo risponde parole fierissime, e la sua mano corre al pugnale, come all'elsa della spada la mano di Achille (VI). E come Nestore interviene a pacificare i contendenti, così parole di pace e di concordia pronuncia qui il vecchissimo duce Giovanni. Quando poi Tancredi è riuscito a fatica a distogliere Riccardo dal suo proposito di recarsi ad uccidere Goffredo, che lo vuole prigioniero, Riccardo si arrende a scomparire dal campo; e diventa malinconico come Achille sulla riva del mare; e l'ammonimento a lui di Tancredi: — che i Cristiani avranno ancora bisogno di lui —: e il lamento del guerriero sulla sua prossima morte (di cui non si vede la ragione, non intendendosi dalla favola come Riccardo sarebbe morto giovane) e l'addio agli amici (VI), ricordano insieme e i lamenti di Achille a Tetide, e i conforti di lei, e il saluto dell'eroe agli amici venuti per placarlo.

Anche più Riccardo assomiglia Achille nella seconda parte della sua azione (che manca nella *Liberata*): quando, liberato da Armida, vive solitario sulla riva del mare, e non combatte, attendendo parecchie cose: che gli arrivino navi da Laodicea, che gli siano fabbricate le armi celesti, che sia tolto il bando contro di lui. E vicino a quest'altro Achille è un altro Patroclo: il fedelissimo amico Ruperto. I ricalchi sull'*Iliade* sono evidenti. Come Achille da lontano vede le stragi dei Greci, così quella dei Cristiani Riccardo, e se ne duole omericamente, percuotendosi il fianco (XVIII). Come Achille a Patroclo, così Riccardo concede a Ruperto di vestirsi delle sue armi e affron-

tare i nemici: ammonendolo a non provocare il Soldano, come Achille vieta a Patroclo di provarsi con Ettore (XVIII). E Ruperto sa della sconfitta dei Cristiani, da un cavaliere fuggitivo e ferito (XIX), come da un ferito fuggitivo Patroclo sa della sconfitta dei Greci: e Ruperto cura quel ferito, come Patroclo, perchè, come Patroclo, è anch'egli medico e incantatore. E così via, via; passo per passo sulle orme di Omero, finchè, come Patroclo affronta Ettore, così Ruperto il Soldano, e perisce per mano di lui. E sul corpo di Ruperto, per conquistarlo da una parte, per sottrarlo ai nemici dall'altra, è una contesa, che compendia quella ben altrimenti vivace sulla spoglia di Patroclo. Al paragone del dolore selvaggio di Achille è davvero assai povera cosa quello di Riccardo alla notizia della morte di Ruperto; ma il Tasso aveva da salvare il decoro: e d'altronde doveva chiudere in un libro ciò che è diffuso in parecchi dell'*Iliade*. Ruperto gitta, come Orfeo, la cetra (anch'egli, come Achille, si alleviava dal corruccio contro Goffredo sonando a quando a quando la cetra) nelle onde (XXI), e le ripe e le aure e le onde ripetono, come in Virgilio il nome di Orfeo, così qui — e senza nessuna ragione poetica — il nome di Ruperto. E Lucia, la madre, conforta Riccardo, come Tetide Achille; e sono con lei, come in Omero, molte ninfe: Tirrena, Sebezia, Mergellina, Alba, Albina, ed altre, per verità squisitamente rappresentate; e le parole di rimorso di Riccardo, che lasciò partire l'amico diletto, a morire per lui, copiano quelle di Achille a Tetide, dopo la morte di Patroclo. La madre qui si dilunga — con quanta opportunità psicologica vede ognuno — a lodare i discendenti del suo figliuolo: il quale, intorno al feretro di Ruperto, è troppo più

freddo e dignitoso che Achille presso il cadavere di Patroclo: ma la Virtù ha ottenuto da Dio che egli si calmi (XXI). Qui non ci sono che bei funerali pomposi: anche se, per imitare Achille, Riccardo dura tre giorni a digiunare per il cordoglio (XXII). Ma ciò accade dopo che Riccardo, confessato da Pietro, è salito sul mistico monte, e ha ricevuto armi celesti e la croce, onde poi potrà affrontare e dissipare gli incanti della selva (XXI). In verità, dopo quella sua consacrazione a Dio, non si intende più come continui Riccardo nella sua disperata tristezza pel morto, nè la bestiale ferocia, onde ricompare animato nel campo dei nemici (XXII). Ma si deve continuare nel ricalco da Achille. E perciò Riccardo si dà ad inseguire, sotto le mura di Gerusalemme, Celebino, fratello di Argante, come Achille Ettore: e lo uccide; ma non è feroce come Achille coll'ucciso: anzi ha pietà di lui, e ricorda Enea, dopo ucciso il giovanetto Lauso. Il Tasso non vuol soltanto imitare, ma temperare e correggere Omero.

Alla fine del poema, arrivato al *ne plus ultra* del valore, Riccardo non può più modellarsi su Achille: ma piuttosto, quando incalza i nemici fin dentro il mare e li costringe a salvarsi sulle navi (XXIV), apparisce un Ettore in caricatura di Rodomonte. Ma e in questa ultima parte e nelle precedenti è inutile che io dica come la imitazione omerica ha del tutto guasta la cara fisonomia originale di Rinaldo. Rinaldo aveva delle pose da ragazzo, ma tutte spontaneità e vitalità. Riccardo non è più Rinaldo; e non per ciò è riuscito a nulla che assomigli alla piena ed impetuosa passionalità feroce di Achille. Per l'imitazione è diventato soltanto una figura meccanica e incoerente, illogica.

Se Riccardo è l'Achille della *Conquistata*, Argante è l'Ettore. E chi pensa quanto sia umanamente eroico il difensore di Troia, quanto rodomonteggi il difensore di Gerusalemme, intende a priori come il nuovo Argante non possa essere riuscito che una grossolana contaminazione.

Di Ettore Argante ha preso i connotati esteriori, e vorrei dire lo stato civile. Come Ettore di Priamo, egli è uno dei figli di Ducalto, l'Aladino della *Conquistata*. Come nella *Liberata*, è ancora un errante e un masnadiero; ma, nel pericolo, è venuto a difendere la sua città, e non è chiaro come egli abbia in Gerusalemme la sua Andromaca nella persona di Lugeria, e anche il suo Astianatte, di nome Giordano, ma chiamato dalle donne Salmanzar, perchè portasse, come il pargoletto di Ettore, due nomi (XXII). La qualità di padre e di marito non però ha modificato il carattere violento di Argante. Il quale, una volta, si adira col padre: che vorrebbe distoglierlo dall'uscire di Gerusalemme, per sfidare un guerriero cristiano (VII):

> Padre, (ei risponde pur turbato in vista)
> sì poco noto io sono al Nilo, al Gange,
> sì poca fede il mio parlare acquista,
> ch'ogni periglio ti spaventa ed ange?
> Deh! lascia lacrimar fanciulli e donne
> e rimanga il timor fra molli gonne,
> e si conceda a me ch'omai dimostri
> il mio valor, che non dee star rinchiuso.

Nella *Liberata* Argante era più temperato; e non declamava così scolasticamente; ma l'Ettore della nuova *Iliade* deve campeggiare e grandeggiare in tutti i modi. Specialmente è cospicuo in un lungo episodio inserito per amore di Omero: nel combatti-

mento contro le navi cristiane tirate in secco sul lido di Iaffa (XVII). Qui Argante è Ettore all'assalto delle navi greche. Come Ettore il fratello Teucro, così Argante rimprovera il fratello Norandino. Ed Argante frange e spalanca con un colpo di pietra la porta del vallo, come Ettore: ed è colpito da un sasso e portato nella sua tenda tramortito (XVIII), come Ettore; e ritorna alla battaglia, eccitato dal demonio Fortunio, come ritorna Ettore, eccitato da Apollo. Ed arriva, come Ettore, a gittare le faci nelle navi. E per tutto l'episodio è spesso compendiato, spesso tradotto il corrispondente episodio dell'*Iliade*. Guglielmo che spezza, disperato, l'arco, che più non gli giova contro Argante, copia l'atto e il lamento del sagittario Teucro. Roberto e Ruperto hanno manifesto rapporto con i due Aiaci. Sino il processo e l'ordine degli assalti e la maniera delle morti ricordano i particolari omerici. Che se le navi che vengono da Laodicea (XVIII) ci richiamano le navi dei Tirreni nell'*Eneide*, il « re superno » riguardante il combattimento è Giove, che contempla dall'alto dell'Ida le sorti della varia pugna: come il demonio delle tempeste discende dal Libano con la rapidità e terribilità dell'Enosigeo; ma il passo famoso ha perduto ogni vivezza, ogni sublimità:

> Così diss'egli: e i pie' veloci e pronti
> mosse da l'erto giogo e venne a basso.
> E l'alte selve e quei selvaggi monti
> fece tremar col suo terribil passo,
> e tre volte crollò l'orride fronti
> d'aspre montagne e ruppe il vivo sasso;
> ma del quarto vestigio il lido informa,
> nè gli consente il suo furor che dorma.

E sino alla fine del poema Argante, per quanto gli è consentito, ettoreggia. Da Gerusalemme cinta d'as-

sedio egli esce, come l'eroe troiano: e, come lui, prima s'incontra con la moglie e il bambino, ed esorta la donna alla calma, e prega Maometto per il piccolo (XXII), del tutto come Ettore nell'episodio divino: pur senza la solennità e la tenerezza dell'episodio divino. Che se Argante non affronta poi Riccardo (non era possibile, se non mutando radicalmente la trama della favola, di far perire Argante sotto altra mano che quella di Tancredi), contro Riccardo muove il fratello di Argante, Celebino: il quale, eroe minore, fugge innanzi all'inseguente Riccardo, come Ettore innanzi ad Achille, senza che ne vada di mezzo la dignità eroica. Ma Riccardo, nella sua furia cieca, non cerca che di Solimano, e non si accorge di Argante, che è lì fuori dalle mura ad aspettarlo: espediente, per far che l'eroe possa ritornare, senza taccia di viltà, dentro le mura, obbediente alle preghiere che gli invia dall'alto il padre, più brevi e troppo meno eloquenti di quelle ad Ettore di Priamo e di Ecuba. Morto poi nel duello definitivo con Tancredi, Argante è riportato in Gerusalemme: dove la madre Funebria e la vedova Lugeria lo piangono (XXIII) con lamenti, che ricordano quelli di Ecuba e di Andromaca sul corpo di Ettore. Si aggiungono i lamenti di Nicea, che si trova nuovamente, dopo la sua fuga, in Gerusalemme, non si sa bene come, e nella qualità di ancella del morto: il che si intende anche meno; ma forse l'autore non voleva che andassero del tutto perduti, in quel compendio dell'*Iliade* che è la *Conquistata*, i teneri lamenti di Briseide sul corpo di Patroclo.

Ducalto è il terzo dei personaggi maggiori della *Conquistata*, che più hanno subito l'influenza omerica. Ducalto è Priamo. Il re di Gerusalemme non

ha la feconda paternità del re di Troia: ha anch'egli dodici figliuoli, tra cui, come sappiamo, Argante; e una vecchia Ecuba, dal tristissimo nome di Funebria. Apparisce poche volte: come poche volte Priamo nell'*Iliade*: e sempre a riprodurre il suo modello, anche a costo di guastare qualche situazione vivamente poetica. Così, dalle mura di Gerusalemme, egli si fa da Nicea indicare gli eroi crociati assedianti la città (VII): a quel modo che Priamo da Elena gli eroi greci. La scena, coi vecchi nomi di Erminia ed Aladino, era anche nella *Liberata* (III, 12, 17 sgg; 37 sgg.): sobria, conveniente ai personaggi ed al momento. Lì non si sentiva che il suggerimento omerico: qui è la copia pedantesca. Canori come cicale, qui siedono, guardando dalle mura, i vecchi guerrieri. Qui Nicea è chiamata dal re, mentre sta, come Elena, lavorando a una tela. E i vecchi mormorano di ammirazione al vedere la bellissima; e il re è benevolo verso di lei, quasi anche lei fosse una rapita come Elena, e causa della guerra. Che se Nicea non è sua nuora, come Elena di Priamo, egli ha però stabilito di darla in moglie ad un suo figliuolo. E dove la didascalia di Erminia era nella *Liberata* tanto opportunamente alternata col racconto del poeta, qui essa procede tutta continua, come in Omero. E come in Omero, Ecuba si reca a pregare nel tempio di Minerva, così, per lo stesso scopo, si recano qui nel tempio la moglie Funebria e la nuora Lugeria (XIV); giacchè non Priamo solo, ma tutta la sua famiglia deve entrare nella *Conquistata.* Ma nel nuovo Priamo nulla è della malinconica serenità dell'antico. La nota della crudeltà, almeno della crudeltà inutile e bestiale, di Aladino non c'e più; anche perchè si è soppresso l'episodio,

in cui più quella crudeltà si rivelava. Talvolta la nota di una stanca senilità si avverte. Ma Ducalto è, nel suo insieme, un povero re da comparsa.

Anche personaggi minori furono trasformati sullo stampo di personaggi dell'*Iliade*. Così Vafrino, l'esploratore, nella *Liberata* (XIX, 57 sgg.) arriva subito dal campo cristiano all'egiziano; nella *Conquistata* (XVI) si imbatte, nel viaggio, in una spia dell'esercito nemico, un falso greco: l'ubbriaca, lo lega, lo costringe a dare informazioni sulle forze egiziane: poi lo uccide: aggiunta inutile in sè, ma fatta ad imitazione dell'uscita notturna di Ulisse e Diomede, incontranti la spia troiana Dolone; il quale episodio non è affatto ozioso come questo, poichè gli eroi greci sfruttano subito, facendo eccidio dei dormenti troiani, le notizie che loro ha dato l'infelice sorpreso esploratore. Ma dove l'imitare l'*Iliade* per il solo scopo di imitare si rivela nella guisa più ingenua e più goffa, è nell'aver immaginato un nuovo personaggio, il quale riproducesse quel Nestore, che non poteva ricavarsi da nessuna trasformazione o amplificazione degli eroi della *Liberata*. Il nuovo Nestore è il vecchissimo duce e « padre delle milizie » Giovanni: il capo supremo di tutto l'esercito franco, presentato innanzi a tutti nella rassegna delle forze cristiane (I). Vive anch'egli, come Nestore, la quarta età; fu contemporaneo, nientemeno, di Carlomagno, e combattè al suo fianco. Nell'azione del poema ha la parte di pacificatore e di consigliere, che Nestore nell'azione dell'*Iliade*: come Nestore Agamennone ed Achille, così egli cerca di placare Riccardo e Goffredo (VI). Come Nestore alla mensa di Agamennone, così egli a quella di Goffredo esalta i tempi andati e l'antica arte del combattere e l'antica disciplina,

a rimprovero dalla mollezza moderna (XIV). Come Nestore insiste pel richiamo di Achille, così egli pel richiamo di Riccardo (XIX, XXI). E così via. In qualche passo cotesto Nestore, Giovanni è un ingombro o un assurdo: come quando, scomparso Tancredi, niuno ardisce affrontare il provocatore Argante, e si offre lui (VIII), come Nestore contro Ettore. La scena è anche nella *Liberata* (VII, 61 sgg), ove le corrucciate parole sono messe in bocca del vecchio Raimondo, che sarà dalla sorte non meno che dal suo magnanimo desiderio eletto a reprimere l'orgoglio di Argante. Ma in un guerriero vecchio l'audacia giovanile può essere commovente, come certo riesce comica in un vegliardo bicentenario. E come Nestore, Giovanni si spinge una volta sul suo carro nel furor della mischia, e pericola di essere travolto, ed è salvato a fatica dal buon Roberto (VIII); perchè quel carro, in quella battaglia medioevale? Perchè l'autore della *Conquistata* doveva omerizzare, anche a costo di violare ogni verità e verosimiglianza. E, del resto, non questo o quel momento dell'azione di Giovanni è fuori di luogo: per sè il personaggio è fuori di luogo: è una ripetizione del vecchio Raimondo; e la sua parte di illuminatore e di moralizzatore era già riconosciuta all'eremita Piero. Il vegliardo Giovanni si sarebbe sopportato, a patto che fossero soppressi Raimondo e l'eremita. Ma il Tasso amava più di aggiungere che di sacrificare.

Così Omero pesa opprimente sulla *Conquistata*: sui personaggi, sugli episodii, sull'organismo del poema, il quale raggiunge i ventiquattro libri dell'*Iliade*: e ciascun libro è di non poco più ampio del corrispondente canto della *Liberata*. Ma l'am-

piamento è tutto a scapito della euritmia della favola, della rapidità dell'azione. Giacchè la intrusione e sopraffazione omerica gravita tutta verso la fine del poema. Lì sono condensati i due vasti episodii omerici dell'assedio alle navi e della fuga dei Cristiani nella rocca di Ioppe. E sono deviazioni e ristagni, che mortificano l'azione, quando la si voleva più agile e risolutiva: e il poema dà l'immagine di un organismo asimmetrico, con esili braccia e gambe, e una piccola testa, e un petto, o un ventre, enorme. Il correttore non vide, o non cercò di vedere. A lui bastava che i censori e gli intendenti dicessero: qui c'è Omero.

E pei censori e per gli intendenti modificò anche quel meraviglioso, che pure mantenne, giacchè lo reputava elemento indispensabile, come si è veduto, del poema eroico. Soppresse, sì, qualche tratto di meraviglioso, che poteva sapere troppo di grottesco, o di diabolico: sappiamo l'avversione che all'elemento magico avevano mostrato i censori romani. Così di Armida si dice che dette a bere a' suoi adoratori un'acqua che li addormentò, semplicemente (XI): della loro trasformazione in pesci, così vivamente descritta nella *Liberata* (X, 66 sgg.) e delle minacce della maga ai renitenti a rinnegare la fede, nessun cenno più. Ma in generale l'autore della *Conquistata* largheggiò nel meraviglioso, nobilitandolo però con sensi morali ed allegorici. Se già nella *Liberata* il mago di Ascalona dà a Carlo e a Ubaldo, perchè vincano le seduzioni del giardino di Armida, una verga e uno scudo miracoloso (XIV, 73 sgg.), nella *Conquistata* si aggiunge la storia di quella verga, germinata dalla misteriosa e simbolica erba lichnite (XII); se nella *Liberata* è dipinto il Mar

Morto, nella *Conquistata* sono descritte amplissimamente (VIII) cinque fontane presso quel mare, derivanti l'una dall'altra, e la prima sempre tranquilla e serena: figura probabile delle attività dell'anima tutte derivanti dalla immutabile essenza divina [1]. E non è cenno nella *Liberata* di un fiume presso i confini d'Arce, che corre per sei giorni, ma nel settimo si essica (IX), figura evidente della legge divina, che prescrive il riposo nel settimo giorno. È un meraviglioso non più arbitrario e capriccioso, come quello ariostesco; ma che concorda e consente con gli spiriti etici-religiosi del poema: ai quali si riferisce anche l'allegorico sacro fonte « primo di cinque », a cui bevendo Riccardo dimenticherà le lascivie e le passioni e si accenderà della fiamma della gloria divina (XXI).

Forse anche dell' allegoria è nella descrizione del ricchissimo albergo, ove viveva contemplando il mago di Ascalona (XII); ma quello splendore è la simpatia del poeta per la magnificenza e la regalità: una delle note della *Liberata*, che perdura anche nei libri della *Conquistata*. Non già sempre felicemente. Alla superba rappresentazione del re d'Egitto che assiste alla sfilata delle sue schiere (XVII, 20 sgg.) nel nuovo poema si aggiunge qualche particolare di troppo discutibile gusto. Il re è celato da un velabro, donde vede senza essere veduto: e che si apre, quando l'Emireno gli si prosterna davanti a ricevere da lui il potere (XVII). È maggiore esattezza storica, ed è più intensa apoteosi del potere regio;

(1) È allegoria desunta da S. Tommaso, nell'opuscolo *De dilectione Dei et proximi*, come dichiara lo stesso autore nel *Giudizio sovra la sua Gerusalemme*.

ma il lettore vede troppo la materialità di un rito. Ma per questo rispetto della magnificenza rappresentativa e decorativa, il poeta vecchio ha ben continuato generalmente il poeta giovane. Splendida di lusso orientale è la reggia e la sala del trono, e la nave che trasporta lungo la corrente del Nilo il canuto re di Egitto (XVII). Splendido l'approdo delle navi venute in soccorso di Riccardo e lo schierarsi dei cavalli sul lido (XVIII). Splendide — e da gareggiare con quelle ariostesche di Brandimarte — le esequie a Ruperto d'Ansa (XXI). Sino qualche ritocco al testo primitivo è ben riuscito. Possente nella *Liberata* Goffredo che entra in battaglia (XI, 76 sgg.); l'aggiunta di una similitudine di maniera ossianesca lo rende nella *Liberata* più formidabile (XIV).

Resta, adunque, nel nuovo l'elemento teatrale del vecchio poema. Non meno il gusto dell'autore che la tendenza del pubblico volevano la pagina della magnificenza: e il Tasso non aveva ancora rinunziato ad avere un pubblico. Restano nella *Conquistata* anche tutte le sensualità e le lascivie della *Liberata*: come la pittura della provocatrice bellezza di Armida nel campo cristiano (V), e la vaghissima rappresentazione delle due nuotatrici, che, nel giardino della maga, invitano Araldo e Ruperto a godere (XII), e le tenerezze di Armida e Riccardo; anzi due stanze aggiunte danno risalto ai vezzi della bellissima (XIII). Dalla protasi del poema riformato furono, sì, tolte le due stanze famose, che giustificavano il poeta della sua diversione dall'austerità religiosa del tema; ma i « molli versi » rimasero tutti intatti. Il Tasso voleva ancora che il « mondo » accorresse alle dolcezze del « lusinghier Parnaso »; anche se non aveva più l'onesto coraggio di dirlo apertamente.

Il religiosismo professato e ostentato dall'autore della nuova *Gerusalemme* non era riuscito a imporre al poeta egotista nessuna rinuncia ai mezzi del successo; come non aveva per nulla represso il suo invitto edonismo.

XXI.

La « Conquistata »

(Spiriti religiosi ed elegiaci)

Fu detto, da uno dei più felici studiosi del Tasso, che la *Conquistata* fu scritta sotto l'occhio del Santo Offizio. La frase può essere vera, purchè si intenda ciò che la Chiesa postridentina domandava al poeta cattolico: che era, più che lo spirito, la forma della religiosità: più che la santità e l'austerità del costume, la assoluta ortodossia della credenza. La chiesa consentì pure alla stampa del *Decameron* del 1573, con tutte o quasi le licenziosità originarie; le bastò che i frati e gli eremiti e le monache cambiassero il loro stato civile, e il Tasso poteva sentirsi cattolico e pio, anche lasciando stare nella *Conquistata* le pagine dalla *Liberata* troppo molli e lascive, e troppo belle. Era il caso del *cauto*, più che del *casto*. Evitare gli scandali, non mettere mai il personaggio o il motivo religioso in situazioni che potessero menomarli, non mescolare il sacro col profano, salvare il decoro: questo si richiedeva innanzi tutto. E a questa o morale o pratica del cattolicesimo della Restaurazione mira sopratutto il riformatore della *Gerusalemme*: la cui religiosità è ancora tutta prevalentemente esteriore ed è fatta di ossequio all'autorità, assai più che di adesione del

cuore e di rinnovamento spirituale. La religiosità della *Conquistata* è una pedanteria, da quanto il suo classicismo. E uccide anch'essa, da quanto l'imposto classicismo, la spontaneità della primitiva concezione. Alcuni esempi.

Si chiudeva il canto quarto della *Liberata* con una dolorosa esclamazione del poeta sulla onnipotenza dell'amore:

> Qual meraviglia or fia, se il fiero Achille
> d'amor fu preda ed Ercole e Teseo,
> s'ancor chi per Gesù la spada cinge
> l'empio nei lacci suoi talora stringe?

All'autore della *Conquistata* l'espressione parve troppo sfacciata: e sostituì (V) generalizzando:

> Se quai più casto ancor la spada cinge
> l'empio nei lacci suoi lega e distringe?

molto più che egli non ardisce più immaginare che Armida costringa (sia pure invano) i suoi seguaci a rinnegare Cristo: e che uno di essi — sia pure uno solo —, Rambaldo, le obbedisca. Difatti, quando Tancredi arriva al castello della maga, gli è imposto, da un cavaliere anonimo, non più di disertare dalla sua fede, ma semplicemente di divenire servo di Armida (VIII). Di un guerriero di Cristo non doveva pensarsi che potesse farsi pagano: o quanto meno il pensiero non doveva esprimersi chiaramente. Non importa che, per questa omissione, l'intervento di Armida perda, o poco meno, la sua ragione di essere: importa di salvare il buon nome dei Crociati quanto più si può, anche a costo di far tacere quella storia, che il poeta della *Liberata* chiamava già a sua difesa contro le censure del pio Silvio Antoniano. Più

non si parla della disperazione nel campo cristiano, tormentato dalla siccità: nè della diserzione del generale dei Greci, e dei molti che seguirono il suo esempio di viltà (*Lib.* XIII, 64 sgg.; *Conq.* XIX). Omettesi che il fabbricatore delle macchine da guerra, il genovese Guglielmo, prima che soldato di Cristo era stato un pirata (*Lib.* XVIII, 41 sgg.; *Conq.* XXIII). Per compenso, l'autore fa quanto può per avvilire i Pagani. Rappresenta preda della lascivia e delle turpitudini il popolo turco (XIX): e schernisce — con la mentalità di un cantastorie carolingico — la fede in Maometto, sconfessato e insultato dal vinto Emireno (XXIV); nè parla di riti pagani, senza accennare alla loro empietà (XVIII). Che se il correttore non può più cambiare la fisonomia dei difensori eroici di Gerusalemme, che, al disopra o fuori di ogni concezione religiosa, aveva fatto grandeggiare simpaticamente nella *Liberata*, ha però cercato di smorzare la vigorosa figura di Plutone e non ha più ardito di porre il Ribelle così risolutamente di fronte all'Oppressore. Nella *Liberata* Plutone parlava obliquamente del suo implacabile nemico:

> Gli antichi altrui sospetti e i fieri sdegni
> noti son troppi e l'alta impresa nostra . . . .

Nella *Conquistata* Dio, così impiccolito e immiserito in quei *sospetti*, sparisce, anche se restano, senza significato più, i *fieri sdegni*:

> Gli antichi miei pensieri e i fieri sdegni.

Nella *Liberata*, Plutone, all'Avversario, a cui non riconosceva il merito della superiorità e della vit-

toria, opponeva il gesto della propria audacia, grande per sè stessa:

> Diede, checchè si fosse, a lui vittoria;
> rimase a noi d'invitto ardir la gloria.

E, con anche maggior dispregio per i vincitori, in un'altra redazione:

> ebbero i più felici allor vittoria,
> rimase a noi d'invitto ardir la gloria.

Nella *Conquistata* questa antitesi [1], che rende il vinto potenzialmente più grande del vincitore, non si avverte più. I due versi sono così sostituiti:

> E in questo tenebroso orror profondo
> quasi io pareggio il Cielo e muovo il mondo:

una montatura, una rodomontata, semplicemente. E se n'è andata la suggestione di quell'*a noi*, che confondeva l'orgoglio del Duce con quello delle sue schiere. E se n'è andato tutto ciò che di spirituale era in quell'orazione. Il superbissimo non accennava alla da tutti patita degradazione da angeli in mostri. In quella omissione era un segno di nobiltà. Ora Plutone vi accenna e vi insiste (V):

> Ma a che rinnuovo i miei dolor gemendo?
> Chi non ha intesi i nostri oltraggi e l'onte?
> Il carcer? le catene? e in viso orrendo
> mutata quella chiara antica fronte?

Ora è la retorica: quella peggiore: che maschera

---

(1) È interessante, a intendere la primitiva concezione del Ribelle, leggere i versi soppressi, che si vedono nella edizione critica della *Liberata* a cura di A. SOLERTI. Firenze, Barbera, 1895, II, p. 133-135.

l'inanità, a cui il correttore ha ridotto il suo già glorioso Plutone. Il quale, se già nella *Liberata* ritraeva con un crescendo troppo oratorio le ingiurie del vincitore, nella *Conquistata* anfana e si dibatte e grida alto, come sul pulpito un predicatore senza fede:

> Non basta ancor, non basta ancor, non basta . . . .

E quella perorazione del Duce:

> . . . .
> Ite veloci ed opprimete i rei.
> . . . .
> Pera il campo e ruini e resti in tutto
> ogni vestigio suo con lui distrutto . . . .

è sostituita da fracassi e da tuoni di questa specie:

> Itene pur (chè già il partirsi è tardo).
> Furie, mostri, giganti, ognun si sforze:
> spargete il foco e il tosco, ond'io pur ardo,
> ogni altra fiamma che la mia s'ammorze.
> Guerre e morti portate, e fame e peste,
> tenebre, orrori e turbini e tempeste
> . . . .
> Schiere e cittadi e regni e il mondo tutto
> arda, affonde, consumi incendio e flutto!

Il cavaliere della *Liberata* si è convertito in cattolico fervente. Anche perciò il racconto della crudeltà dei Crociati in Gerusalemme, che era un accenno forte, ma fugace (*Liber.* XIX, 29 sgg.), qui è sviluppato non senza compiacimento (XXXIII). Nè senza una cattolica ferità domenicana l'autore della *Conquistata* immagina che, nella giornata contro l'esercito egizio, a concedere più tempo ed agio al massacro dei nemici, il sole si fermasse nel cielo, come nella batta-

glia di Giosuè contro gli Amorei e di Carlo V sull'Elba (XXIV).

Ma il fervente cattolico della Restaurazione si sente anche più nell'importanza data ai riti e al culto. I duci che Goffredo convoca a concilio, nella *Liberata* si riuniscono all'aperto: o quanto meno non si dice dove (I, 20); nella *Conquistata* in una chiesa, e, prima di partecipare alla seduta, pare che si confessino (I). Tancredi, nella *Liberata*, seppellisce Clorinda in una modesta tomba (XII, 96 sgg.); nella *Conquistata* (XV) si propone di costruire su quella tomba un tempio a qualche santo:

> a celeste Divo
> alzar adorno tempio in sè prefisse.

Nella *Liberata* bastano l'ardimento e la costanza di Rinaldo a superare gli incanti della selva (XVIII, 10 sgg.): nella *Conquistata* la vittoria è specialmente dovuta all'efficacia della croce, che l'eroe ha ricevuto, con le mistiche armi, sul monte, (XXII): di che non è cenno nella prima *Gerusalemme*: e di quella croce l'Eremita Piero ha detto prima le lodi (XXI), con riferimento alla croce della leggenda costantiniana:

> La croce scaccerà mostri e giganti,
> la croce fia che ti assecuri e guardi
> da le schiere d'inferno e quindi e quinci;
> in questo segno pur combatti e vinci.

I giorni sacri hanno la loro importanza. I Crociati vincitori debbono astenersi dalle stragi e dalle rapine, perchè sono cristiani e perchè quel giorno è il venerdì santo (XXIII): alla vittoria sull'esercito egizio conferisce il fatto che la battaglia è ingaggiata

il sabato santo (XXIV). Grande è la venerazione per le cose di Dio. La soppressione dell'episodio di Olindo e Sofronia forse non fu soltanto ossequio ai canoni della poetica. Quella immagine miracolosa di Maria non doveva venire a contatto del mago sacrilego, che l'avrebbe trasportata nella moschea. Grande la venerazione per le reliquie, che il restaurato cattolicesimo aveva riscattato dalla lunga beffa dell'età umanistica: perciò il racconto di Goffredo al vescovo Simeone, fuoruscito co' suoi cristiani da Gerusalemme, intorno alla sacra lancia, che si custodiva in Antiochia; la quale, tratta dal tempio e collocata di fronte alle schiere, sgominò già i Persiani assedianti la città: ed ora si conservava nel campo dei Crociati (I). Il racconto (inutile dirlo) manca alla *Liberata*, e sostituisce troppo infelicemente le pagine della sete d'amore e di martirio dei due giovani uniti sul rogo. Altrove sono esaltati gli strumenti della passione di Cristo: insieme con il grande scudo, pari all'egida onde Michele già combattè con Lucifero, e con l'asta e gli strali, da cui fu colpito il serpente, ricordati nella prima *Gerusalemme* (VII, 80 sgg.), sono nella seconda conservati destrieri veloci, carri alati, sedie, verghe, scuri, tutto l'armamentario dei miracoli e dei martirii: e la lancia (che si trova dunque contemporaneamente in cielo e in terra), la croce, la corona di spine (VIII). E, come in questo luogo, l'autore amplifica e deforma grossamente i passi della *Liberata* — talvolta tra i più belli ed agili — per insinuare nel poema il suo religiosismo frigido e ingombrante. Il Padre Eterno della *Liberata* è solamente il Giove omerico (I, 7): nella *Conquistata* (I) non perde quella sua fisonomia, ma anche vuol essere il Geova dei profeti e del-

l'Apocalisse, velato dalle ali dei Cherubini. Quando accoglie la preghiera di Goffredo, perchè cessi la siccità, è, nella *Liberata* (XIII, 74), l'omerico Giove accennante; ma nella *Conquistata* è ritratto dormente nell'eterna luce, fuori dello spazio (XIX): è il Dio teologico: anche se poi, quando sale sul carro di luce a contemplare il mondo, somiglia Giove, che parte in simile maniera dal monte Ida. Il Libano, la cui vetta è toccata dall'angelo mandato a Goffredo, è un accenno topografico nella *Liberata* (I, 14): nella *Conquistata* si tocca delle meravigliose rugiade che esso conserva sulle cime, e che furono « dolci vivande Dei Padri Ebrei » (I). Nella selva incantata, l'autore divaga sull'idolo sacro a Moloch (XVI). La preghiera di Goffredo sale a Dio non più semplice e sola, ma accompagnata dalla Fede e dalla Speranza (XIX). La processione dei Crociati è buona occasione a narrare della valle di Giosafat e del monte Oliveto e del tempio costruitovi da Sant'Elena (XIV). Che se della entrata trionfale di Goffredo in Gerusalemme il poeta appena toccava nell'ultima strofa della *Liberata*, il correttore la distende ora in una non breve pagina (XXIV). Il motivo era troppo rispondente al fastoso orgoglio del restaurato cattolicesimo ufficiale, perchè non meritasse di essere posto in piena luce nel conchiudere il cattolicizzato poema.

Con tali aggiunte tutte meccaniche, l'autore della *Conquistata* voleva dire il suo ossequio alla Chiesa: e con non meno meccaniche — e non meno rovinose — modificazioni dei personaggi e dei motivi religiosi del poema. Mancava in esso la voce della penitenza, della mortificazione, dell'umiltà: del nuovo ascetismo, che fu tanta parte di quella, come di

tutte le restaurazioni religiose. Ed ecco il correttore amplificare l'azione dei penitenti e del penitenziere del campo, di Piero l'Eremita: anche se quel primo agitatore della Crociata non rappresenta, nel nuovo poema, come nel vecchio, che la parte di un consulente *ad honorem*. Nella *Conquistata* l'Eremita, ritratto nelle sue macerazioni in Terra Santa, inizia la storia degli antefatti della favola (III). Nella quale, non potendo fare molto di più, parla di più, e più autorevolmente. Dopo la assicurazione che Riccardo, creduto morto, vive, e la profezia su' suoi discendenti, aggiunge una vera e propria predica, per indurre a penitenza i Crociati, e Goffredo al perdono verso Riccardo (XI): e più ampiamente che nella *Liberata* (XI, 2 sgg.) parla al Duce, quando lo ammonisce a incominciare l'assedio della città dal Cielo, cioè da una processione ed una messa (XIV). Naturalmente l'Eremita non acquista in vigoria, ma perde. Egli è il predicatore ufficiale; e le sue prediche, come tutte le prediche, sono l'astrazione, il luogo comune e la retorica.

E per la rinforzata santimonia perde della sua già poca e frammentaria personalità Goffredo: come quando, prima dell'ultimo assedio, parla alle truppe, con linguaggio da pulpito, della fiducia nel Dio delle vittorie (XXIII). La fede del capitano in Dio era vivamente espressa nella risposta all'insidioso e minaccioso discorso di Alete; il quale è anche conservato nella *Conquistata*; ma con la giunta di una strofa che meglio faccia risaltare il merito di Dio nella sperata vittoria (III); e i fieri versi della conclusione:

> Noi morirem, ma non morremo inulti,
> nè l'Asia riderà di nostra sorte,
> nè pianta fia da noi la nostra morte;

s'infiacchiscono così:

> Nè già, morendo, invidia avremo ai vivi,
> nè morrem senza gloria oppure inulti,
> nè l'Asia riderà del nostro pianto,
> chè la morte ha corone e palme e canto;

e l'ammonimento finale:

> De regni altrui l'acquisto ei non ci vieti,
> e regga in pace i suoi tranquilli e lieti;

si castiga così:

> E possedendo i propri regni e queti,
> non faccia in santa impresa a noi divieti.

Il capitano ha oramai paura delle parole forti convenienti al suo mestiere. Il superbo preludio di quel discorso:

> Risponderò come Goffredo suole
> liberi sensi in semplici parole,

è così monacizzato:

> Risponderò senza temer gran turba,
> chè l'uom che spera in Dio nulla perturba.

Il capitano si è messa la cocolla. E intorno a lui è una religiosità chiesiastica, che sopraffà la poesia. Nella *Liberata* un essere soprannaturale è veduto librarsi armato su Goffredo, che viene a domare gli ammutinati (VIII, 84): così, almeno, la Fama. Ma il correttore accetta, senza più, il miracolo. « Parte videro alcuni » (IX): il guerriero alato e senza più l'angelo: e lo scudo è uno scudo allegorico, e degno di essere portato da una Intelligenza: è il « chiaro scudo di veritate opposto al mondo errante ». Per

meglio precisare, il poeta ha distrutto il sublime di quel passo.

E l'ascetismo chiesiastico ha guasto un'altra figurazione della *Liberata*, e delle più nobili: quella di Sveno morto. L'eroico giovinetto, caduto in fronte alla sua schiera, è ancora tutto impresso dell'impeto della battaglia (VIII, 33 sgg.): solo la mano sinistra sul petto dice l'invocazione a Dio nell'estremo momento. Ma nella *Conquistata* (IX) il morto reca nell'atteggiamenfo l'impronta dell'umiltà e della contrizione: anche se qui la mano sinistra regga ancora lo scudo, ad indicare che egli combattè sino all'ultimo respiro. Il guerriero cristiano non giace più supino, ma prono: come i suoi seguaci. Supini, perchè alteri anche nella morte, giacciono invece i compagni di Solimano:

> Giacea, converso a terra avendo il volto,
> pien di santa umiltà l'invitto sire,
> ch'ebbe vivendo il core al ciel rivolto,
> in guisa d'uom, ch'a gloria eterna aspire.
> Chiusa la destra: e il ferro avea raccolto
> come il pugno stringesse anzi il morire:
> e con l'altra lo scudo ancor teneva,
> nè l'arme agli empi, a Dio l'alma rendeva.
> Nel modo istesso i suoi fidi seguaci
> volto alla terra aveano il petto e il viso,
> quasi dando alla madre estremi baci,
> quando lo spirto fu da lor diviso.
> Ma con faccia crudel di quei rapaci
> tutto giace supino il volgo anciso;
> così dal guerrier pio distinto è l'empio:
> un destinato ai corvi, e l'altro al tempio.

Giacchè corvi ed avoltoi precipitano a straziare i cadaveri degli infedeli: e lasciano intatti i cadaveri dei martiri. Un'aquila con penne d'oro, come quella sognata da Dante, è discesa a far loro la guardia: un'aquila

che un angelo parea del sommo coro,

dice il correttore: usurpando, una volta tanto, e a sproposito, un verso dell'Ariosto. E la mortificazione ascetica continua. Non più una tomba, miracolosamente sorta, rinchiude il corpo di Sveno. Esso sarà, a suo tempo, riportato al vecchio padre, come il cadavere di qualche guerriero omerico; per ora il corpo di Sveno e quello degli altri caduti sono, cristianamente, sepolti « in umil loco e in parte oscura ». Umiltà, umiltà. Essa è lodata esplicitamente in un luogo del poema (XIX): essa, o almeno la parvenza di essa, è la virtù del restaurato cattolicesimo.

Ma dove forse lo spirito ascetico ha più devastato il poetico è nella figurazione di Armida. Armida è specialmente lei, specialmente donna nell'ultima parte della sua azione: quando, abbandonata da Rinaldo, si reca furente e magnifica nel campo egizio, ad offrirsi a chi le offrirà la testa del traditore; ma la passione perdura: e invano, nella battaglia, saetta contro Rinaldo, e si arrende ancora a lui, disposta a cambiare per amor suo anche la sua fede. Ora, il correttore ha soppresso tutta cotesta parte. Di Armida è meglio rilevata la qualità di maga: nata già da una sirena dell'Eufrate, entro la cerchia della maledetta Babilonia (IV). È una figliuola del diavolo: e come tale deve essere trattata e maltrattata senza alcuna pietà. Liberato Riccardo dai suoi lacci, Araldo (XIII) lega la ammaliatrice alla pietra della montagna, come Vulcano inchioda Prometeo al Caucaso. Vero che la lega e la stringe con una catena di diamante e di topazio: simbolo, come pare dal testo, del senno e della libera volontà, necessari a vincere la concupiscenza; ma la povera maga è lasciata lì

a contemplar le stelle erranti e fisse,

nè di lei è più ricordo. Se non che, per non perdere almeno la splendida descrizione di Armida nel campo egiziano, sul suo carro folgorante, l'autore ha introdotto invece di essa la « donna di Seleucia », venuta a combattere in luogo del marito morto (XVII): un povero espediente di trasposizione meccanica, al quale egli ricorre anche altre volte, quando troppo gli duole di sacrificare passi, che ancora gli sembrano troppo belli. Così, perchè Solimano deve finire come Mesenzio, è soppressa la strofa che ne descrive la morte e quella, di poco precedente, che ne ritrae il terrore alla vista di Rinaldo (XX, 105); ma questa seconda è riferita — con qualche infelice mutazione — a Rimedonte, in procinto di essere ucciso da Riccardo (XXIV).

Ma il religiosismo della *Conquistata* è, anche, esaltazione della Chiesa come potenza politica. Il poema è pieno di spiriti guelfi. La prima crociata vi è considerata come la grande opera di un pontefice. Del « grande Urbano », promotore di essa, non si faceva mai cenno nella *Liberata*; ma nella *Conquistata* più di una volta; e nel discorso di Goffredo ai Duci (I); e in una pittura adornante la tenda di lui: ove Urbano è ritratto cinto « di tre corone », « ch'apre il cielo e l'inferno e regge il mondo ». Che se già nella *Liberata* Rinaldo era cantato come il discendente di difensori della Chiesa (XVII, 78 sgg.) ed egli stesso come protettore di pontefici (X, 75 sgg.): i rapporti di obbedienza alla Chiesa degli antenati e dei nipoti del normanno Riccardo sono messi in luce assai maggiore della *Conquistata* (XXI); e la gloria dei Normanni è conchiusa con due versi, che sono il programma e l'ideale delle monarchie cattoliche:

Prender da Cristo il giogo e imporlo agl'empi,
salvare i pastor sacri e i sacri tempi,

E l'esaltazione della regalità come strumento della volontà ecclesiastica è visibile in quel libro ventesimo, che sviluppa enormemente il sogno di Goffredo, narrato nella vecchia *Gerusalemme* (XIV, 4 sgg.). L'autore ha compendiato là tutto il suo credo religioso-politico o il suo catechismo: ha narrato la storia del popolo eletto: poi ritratta la Gerusalemme terrena e la celeste: cioè il Paradiso: con gli angeli, e il trono di Dio, e il trofeo della Croce, e la Vergine: finchè il rapito vede i grandi eroi del cattolicesimo, secondo la concezione postridentina, che non è precisamente quella di Dante. Presso S. Pietro è S. Silvestro,

. . . . a cui d'Italia il don si fece;
ch'assai d'invitto imperator si gloria,
più del signor, ch'ivi è di Pietro invece:

e sono apparecchiati illustri seggi ai papi dell'età del poeta e della prossima: Clemente VII, Pio IV, Sisto V, Clemente VIII,

padre a regi e pastor, sostegno al mondo,
ministro a Dio, che in lui vi appoggia il pondo;

e di lui è lodato l'intervento nelle lotte religiose e civili di Francia:

. . . . Ei solo il Re può dare al Regno,
e il regno al Re, domi i tiranni e i mostri;
e placagli del cielo il grave sdegno;

onde questa e le strofe precedenti furono, per decreto del Parlamento, soppresse dall'edizione che del

poema uscì in Parigi [1]. Ma qui Eustazio (che sostituisce l'Ugone della *Liberata*) ribadisce il principio che ogni autorità è da Dio, anzi dal Papa: qui risplende sugli altri re, « fiammeggiante a guisa di piropo », Costantino,

> . . . . quel sì grande a Cristo amico,
> ch'a rai del Suo vicario arde e rischiara
> il mondo tutto e lascia il seggio antico.

E si rivelano a Goffredo, in pienezza di gloria, i principi che condussero la guerra contro l'eresia, specialmente la luterana, e la Casa d'Austria, onde verrà il grande Carlo V, e Filippo II, e onde sarà protetto Cosimo de' Medici. Nè Eustazio manca di celebrare anche Venezia, come promotrice della lega che condusse alla vittoria di Lepanto.

E come e più che nella *Liberata* è nel nuovo poema esaltata quella nobiltà delle stirpi, che riacquistò tanta importanza in quella riabilitazione del passato, che fu la Restaurazione. Goffredo, in quel suo ratto, vede insieme Dio, gli angeli, i santi e i capostipiti delle famiglie regnanti. Ma è inutile che io aggiunga che lo spirito adulatorio dell'autore, rinforzatosi cogli anni, è la causa prima e prevalente degli innumerevoli e interminabili panegirici alle famiglie principesche d'Italia, che si leggono nella *Conquistata*. Oramai la poesia eroica del Tasso si esprimeva nella *Genealogia dei Gonzaga*. I suoi studi più seri consistevano nel ricercare la storia avita dei suoi grandi e piccoli Mecenati. Gli archivi delle vecchie case e le leggende laudative di qualche cro-

---

(1) SOLERTI, op. cit., I, p. 768.

nista erano per lui l'epopea. Le genealogie erano la sua ossessione. Alla duchessa Margherita d'Este scriveva [1], che in sogno gli era apparsa Matelda, ad assicurarlo che essa non era già un'antenata dei Malaspina, ma degli Estensi. Il cortigiano era ormai rotto agli encomii. Certi *troveri* o *jongleurs* di canzoni sulle crociate si facevano pagare dai presupposti discendenti, per aggiungere i nomi dei loro avi al catalogo dei guerrieri di Cristo. Non molto diversamente operava l'epico della crociata. Praticava ormai ingenuamente, o sfacciatamente, il *do ut des*: il canto contro il compenso. Onde i padroni vecchi — e da cui non c'era più da attendere nulla — sono appena ricordati. Alfonso Estense va confuso tra cento (XX): diminuizione più oltraggiosa di una assoluta dimenticanza [2]. Ampie lodi invece dei principi, dal quale il cortigiano e il supplicante aveva ancora da sperare: dell'illustre Vincenzo Gonzaga, non meno che dell'oscuro Giovanni di Ventimiglia marchese di Gerace, da cui qualche dono l'autore aveva ottenuto [3] e più ne sperava. Per amore degli Spinola è esaltata anche Genova (XXIII). Ma specialmente gli encomii sono agli antenati di quei signori napoletani, che offrirono tanto conforto agli ultimi travagliati anni del già poeta. L'intento di un omaggio alla città di Napoli è nel fatto che è nato presso Gaeta, Riccardo (I), l'eroe che sostituisce Rinaldo, nato in riva dell'Adige. E le lodi a Napoli e alla Campania si stendono per parecchie

---

(1) Vedi la lettera in Solerti, op. cit., II, parte I, n°. XCIX.

(2) Sulle recriminazioni di Alfonso, perchè il T. levò dal nuovo poema le lodi degli Estensi, vedi Solerti, op. cit., I, p. 771.

(3) V. lettere 1175, 1182, 1249, 1273.

delle stanze che descrivono la rassegna dell'esercito cristiano (I), dove il signore di Avalos,

e Garzia che lasciò Toleto ed Alba,

sostituiscono Gildippe ed Odoardo, che scompariscono dal nuovo poema. E le lodi alle famiglie napoletane ritornano nel sogno di Goffredo. Le lodi a Roma, o meglio ai pontefici, meno frequenti che quelle ai signori di Napoli, non sono meno iperboliche. E più ingegnose. Il panegirico agli ultimi papi è fatto in modo che non ne risenta offesa l'amor proprio del regnante Clemente VIII. In un luogo è detto che egli vale Pio IV, e che ha opportunamente temperato le leggi troppo rigide di Sisto V.

Perchè l'autore della *Conquistata* ha paura ormai di ogni parola meno che temperata, che possa creargli avversioni, o suscitare polemiche. E ha corretto, cioè smorzati gli spiriti di più passi men che prudenti. Meno violento è il linguaggio di Argillano contro i Franchi (IX). Di Riccardo non si dice più, come di Rinaldo, che è nato nella « serva Italia », ma nella « Italia gentil » (VI). Così sono scomparsi i versi virili (I, 64):

alla virtù latina
o nulla manca o sol la disciplina:

scomparsi insieme al Camillo romano, pel quale il poeta li aveva scritti. Sopire, calmare è il programma o la preoccupazione del vecchio Tasso. Egli vorrebbe adulare tutto il mondo e non offendere nessuno: e mostrare ch'egli ha fatto ammenda delle offese d'una volta. Vuol ritornare in pace coi critici toscani e colla Crusca: questo almeno mi par di sentire nella invocazione, ove prega le « superne

Menti » che lo rendano « degno del toscano alloro »; nè più si dice che l'astuto Vafrino sia « Tosco », come già nella *Liberata* (XIX, 81); e si esalta Cosimo.

L'autore è un uomo stanco, finito. Egli dovette sentirsi nella figura di quel Tranquillo, crociato napoletano, che muore virgilianamente compianto dalle Ninfe del Sebeto (X). E la figurazione del vecchio è frequente nella *Conquistata*, nè è solamente bisogno di imitazione omerica. Oltre il bicentenario Giovanni, è il vecchio Ducalto (XI)

> di pensier, di fastidï e d'anni pieno:

e dove, nel concilio dei re di Gerusalemme, appariva già Orcano (X, 39), che

> . . . . congiunto a giovinetta sposa
> e lieto ormai dei figli, era invilito
> negli affetti di padre e di marito,

poi venne in suo luogo il re di Aleppo (XI), invilito non dal matrimonio, ma dall'età; audace era una volta;

> ma ora, ne l'età grave e pensosa,
> di sè e di sue terre e de' suoi figli,
> cauto vecchio, temea tutti i perigli.

Gli eroi della nuova *Gerusalemme* hanno tutti un tono più dimesso che nella prima. Goffredo prova degli avvilimenti, che non conosceva (I). Riccardo, nel partirsi dal campo cristiano, saluta Ruperto e il fratello con un accoramento, che non è solo suggerito dalle parole di Achille agli amici venuti invano a pacificarlo (VI). Argante, nel cuore della mischia, lamenta i suoi guerrieri caduti (XVIII), anticipando quel presentimento della caduta fatale della città, che nella

Liberata dettava la strofa più nobilmente patetica (XIX, 10): tolta via perciò dalla *Conquistata*. Ma anche qui Argante è il morituro per una causa già vinta, e « l'infelice »

> all'ore estreme
> vicinissimo ormai, la morte agogna,

e come vede Tancredi, sente che morirà:

> s'accorge
> de la sua morte al folgorar dei ferri;

e, tanto più ardito, l'affronta. Parimenti Clorinda, esclusa dalla porta, e inseguita da Tancredi, sente che la sua ora è giunta (XV):

> e di sua morte udiva il messo,
> che fea d'arme sonar la via profonda;

e il suo duello, per la certezza della sconfitta, acquista un più profondo *pathos*. Ma l'impeto, onde prima furono concepiti gli eroi, è estinto. La tristezza e il travaglio dell'autore invadono il racconto; ne vengono passi, quanto più inaspettati ed illogici, tanto più significativi. Armida, nella *Conquistata* (V), parla dello zio a lei nemico con versi che ricordano un'immagine della canzone al duca di Urbino:

> E dovunque io mi fugga e mi dilegue,
> le mie sparse fortune ancor persegue.

Talvolta ha la espressione dei turbamenti spirituali del recluso e del fuggiasco.

> E l'aspettar del male è mal peggiore
> forse che non parrebbe il mal presente

avea detto nella *Liberata* (I, 82): e nella *Conquistata*

(I) aggiungeva e determinava, quasi per esperienza propria:

> Tante seco la tema ha larve ed ombre,
> onde la mente, onde il dubbioso core
> par che geli tremando e tutto adombre.

E come nel *Torrismondo*, anche nella *Conquistata* è ritratto l'incubo, nel gigante contro cui sogna di combattere invano Clorinda (XV), quale che sia il significato allegorico di esso. Una coscienza tra elegiaco e funebre resta come la nota fondamentale del poema. Dei passi aggiunti, quelli che serbano ancora un accento poetico sono i tristi e i lugubri; come il rimpianto dei due Roberti (XVII) che non rivedranno la patria:

> i freddi regni del lontano occaso,

o il « nero occaso » come, con frase dell'*Odissea*, è detto altrove (XXIII): e la pittura tetra del Mar Morto (VI), amplificazione di un passo della *Liberata* (X, 72 sgg.), ove del lago singolare non si accennavano che le curiosità e la figurazione delle solitudini attraversate da Solimano nella sua ritirata (XI): interrotte solo dai sepolcri; onde l'eroe può affermare con un verso degno di Lucano:

> Di tomba in tomba il mio destin mi scorge.

* * *

E, per ritornare un ultimo momento all'oggetto di questo capitolo, anche la religiosità della nuova *Gerusalemme* è, ne' suoi dati positivi ed essenziali, la espressione della dolorante stanchezza dell'autore: un bisogno di liberazione dal travaglio dei giorni,

una sete di estinzione o di dissolvimento in Dio o nel Nulla. Oltre il formalismo del cattolico, o del cantore del restaurato cattolicesimo, c'è l'anima dolorosamente religiosa dell'uomo: la quale si sente in molti atteggiamenti del poeta, religiosi per la loro solenne serietà: si manifesta, più che altrove, nelle pagine che narrano le angosce dei Cristiani di Gerusalemme. La scena degli espulsi che, guidati dal vecchio vescovo Simeone, e portando rami d'ulivo e incoronati d'ulivo e cantando i salmi penitenziali, arrivano, sul cadere del giorno, alle tende cristiane (II), è di una grandiosità e di un patetico del tutto nuovi nella nostra poesia religiosa. Vibra di un giubilo profetico l'ammonimento di Dio alla città, a sperare nella sua restaurazione (IV) e nella gloria futura. Si sente Geremia ed Isaia; ma il poeta, con la sua profonda tristezza, si sente nella preghiera di Gerusalemme (memore di giorni troppo più lieti, ed ora vecchia e stanca) a Dio che la liberi (I). Per il poeta dei tardi e desolati anni la religione è rifugio e riparo contro le asprezze dei giorni. Tiene luogo del mondo pastorale e idilliaco intraveduto dal cantore della *Liberata*; oltre e sopra gli orgogli e le brame della giovinezza. La religione è l'albero mistico, che apparve in sogno a Clorinda (XV); verso il quale convengono genti da tutti i confini della terra, e si ricoverano i deboli e i vinti:

> Correr donne e fanciulli a l'ombra santa
> vedeva e i vecchi stanchi a quel soggiorno.

Il pur mirabile Paradiso della *Conquistata* non ha del dantesco che la luce: i Beati vi dimorano in una inerte contemplazione, e il trono di Dio si circonda di spettrali figurazioni apocalittiche (XX): è un Para-

diso trascendente, che nega la vita, che si confonde con il Tutto e con il Nulla. E come il Tutto e il Nulla, il sempre diverso e il sempre medesimo, il sempre vario e il sempre uguale, si disegna Dio, nel canto che a quel Dio innalzano gli angeli: il quale ha più di una affinità con il canto che chiude l'*Altercazione* di Lorenzo de' Medici; e prende le mosse da quel neoplatonismo ficiniano, di cui Lorenzo era stato uno dei primi fautori e il Tasso non era l'ultimo dei seguaci. Sulla strada di quel neoplatonismo altri lo vide avviarsi ad una concezione panteistica: e avvicinò la speculazione di Torquato a quella del Bruno [1]. Il mago di Ascalona, che nella *Conquistata* ha preso il nome significativo di *Filaglietèo* (XII), definisce Iddio con versi che sarebbero a posto nei Dialoghi degli *Eroici Furori:*

> Egli è quel ch'è: sublime, anzi superno:
> e quel che non è lui, da lui disgiunto,
> è falso, è nulla: e in lui diviene eterno
> (quasi parte di lui) chi seco è giunto.

E Filaglieteo è risalito dalle più diverse foci alla fonte inesausta della vita, ha cercato l'Uno attraverso il molteplice:

> Ma dell'UN ricercando alti vestigi
> avvien che al Sommo gli altri e me sospinga:
> sol per venirne a l'UN, che ha nulla parte
> ed unir può ciò che si sparge o parte.

Ma il Bruno arrivò a confondersi con quell'Uno, con quel Primo, con quel Tutto, e provò la gioia e

(1) V. P. Leopoldo Checchi, *Torquato Tasso, il pensiero e le belle lettere italiane nel secolo XVI*, Firenze, 1887, p. 41 e altrove.

l'orgoglio di quella comunione. Il Tasso non visse che astrattamente la sua filosofia trascendente. Rimase nel presentimento di quella Unità, nel conato verso di essa; non fu mai una individualità filosofica, come non era più una personalità poetica. Come la poetica e le poetiche sopraffecero in lui il poeta, così la tradizione e lo scolasticismo non gli consentirono una sua speculazione filosofica; che rimase una speculazione anonima e collettiva: di tutti e di nessuno.

XXII.

Sul pensiero speculativo del Tasso

La produzione prosastica del Tasso coincide quasi tutta col periodo inanimato che si stende dalla *Liberata* agli ultimi poemi: poveri, squallidi anni, privi di commozioni profonde, in cui è morto il poeta, e l'uomo diventa sempre più arido e comune; in cui rimane e si sviluppa il retore dagli innumerevoli versi panegirici: il dotto che ammassa le dottrine che compariranno nella *Conquistata* e nel *Mondo Creato*: il laico loquace, che si gode di tutte le sottigliezze e i tecnicismi e le industrie del ragionamento, e affronta ogni questione.

Le orazioni, come quella (*L'epitaffio*) per Barbara d'Austria, o in morte del cardinale Luigi d'Este, o per la casa de Medici, sono la parte meno interessante di quella poco interessante produzione. Sono encomii in prosa, e, come quelli in versi, per la mancanza di un degno soggetto, e per l'apatia dello scrittore, anzichè concentrarsi sul proprio della persona lodata, divagano in antefatti e in argomenti laterali, e si sostengono per via di iperboli laudative, che ricordano qualche volta la sguaiataggine

degli encomii aretineschi: « Non ho orazione o concetto bastevole ad infinità cotanto immensa, ad immensità cotanto infinita », dice nella morte del cardinale. E anche: « Ora sì che mi si para davanti un oceano vastissimo da solcare con frale e sdruscita navicella di balbuziente eloquenza ». E ripete un concetto della canzone ad Eleonora d'Este, e che nella canzone stonava meno che nel discorso: « Diminuisci tu della grandezza tua, e adombra i raggi dello splendore dell'eccellenza tua, acciocchè non m'abbagli, o piuttosto non m'accechi ». E Pio IV « coronò » il cardinale « della porpora sacra; e, se non fosse detto profano, coronò la porpora di lui: chè certo non meno di splendore egli apportò, di quello che ricevette »: frase non molto dissimile avrebbe, secondo la tradizione, pronunciato Clemente VIII, nel proporre al Tasso la corona poetica.

Più nobile di cotesti panegirici la *Risposta di Roma a Plutarco*: in cui, contro due opuscoli, ove il filosofo di Cheronea dimostra quanto la Fortuna potè nella grandezza di Roma, e come Alessandro Macedone superò ogni generale romano, afferma che quella che pareva Fortuna era il portato della saggezza di Roma e della ben meritata Provvidenza divina: e che assai più nobile eroe di Alessandro fu il maggior Scipione Africano. Qui lo scrittore dice cose vere, anche se non nuove; come dove raffronta il modo di combattere della falange e quello della legione. L'altezza del soggetto gli inspira una eloquenza magnanima; la dedica a Fabio Orsini spira la nostalgia di tempi e uomini grandi, che non sono più. Ma anche in cotesta *Risposta* senti la scuola più che la vita. Il problema della priorità fra Roma e la Grecia era di quelli che si svolgevano nelle accade-

mie dei Gesuiti. Siamo agli inizii di quel romanesimo non meno eroico che convenzionale, che avrebbe poi dominato le scene: quanto declamatorio, altrettanto innocuo, quanto generico, altrettanto insignificante. Nè è escluso che per quel discorso l'autore volesse blandire i Romani, disposti ad onorarlo della corona poetica (1).

Eppure il Tasso aveva bene, come i cortigiani dell'età sua, occhio acutissimo a penetrare nella realtà storica: almeno in quella a lui presente. Ne è prova la celebre lettera al Contrari, che mostra quanto l'ancor giovine viaggiatore vedesse addentro nelle differenze politiche ed etniche fra l'Italia e la Francia. Ne è prova il *Discorso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia, l'anno 1585*, di cui, mercè del Solerti, conosciamo anche la seconda parte. Intorno alla condotta debole e contradditoria di Enrico III, ai difetti della amministrazione, ai mezzi acconci per restaurare la compagine di quel regno, il Tasso ha opinioni precise e chiare: nè esita ad accettare e a consigliare quel machiavellismo, i cui principii erano non meno combattuti che praticati; perchè si presentavano spontaneamente come le norme conservative dello stato, quando gli stati non erano più tenuti insieme da nessuna idealità intima e partecipata dai più. Il machiavellismo è la macchina sostituita all'anima: è senso del reale, al di sopra o al di fuori di ogni ideologia: della religiosa del Botero, e della filantropica di Federico di Prussia. È senso di realtà, semplicemente. E il Tasso ha questo senso. Certe pagine del discorso ricordano l'in-

(1) Solerti, op. cit., I, pag. 650.

trepidezza guicciardiniana nel ricercare le cause piccole degli avvenimenti grandi: ed esprimono uno svalutamento delle persone e dei potentati ecclesiastici, che dal poeta maggiore del cattolicesimo trionfante non si attenderebbe. Ma questa era scrittura privata, composta per il puro piacere di esercitare la mente: « perchè ci abbia a servire per esercizio di quel discorso di mente, da quanto che egli si sia, che a Dio larghissimo donatore è piaciuto di darci ». Quando il Tasso scriveva per il pubblico, allora si metteva l'abito di gala e della ipocrisia. Allora abbandonava il concreto pericoloso per l'astratto in cui tutti convengono. Allora il poeta ufficiale della Restaurazione diventava della Restaurazione il moralista ufficiale. In ciò è il programma della maggior parte dei *Dialoghi*: espressione della povera vita teorica e della povera moralità delle classi colte del tempo; e ostentazione di dottrina vasta e molteplice, anche più che di coltura. Il Tasso impersona ancora il cortigiano del Rinascimento, che conosce tutti i campi del sapere: il cortigiano ideale del Castiglione. Ma il Tasso dei dialoghi non ha la sicurezza e la serenità di quel cortigiano. L'uomo penetra a quando a quando in quelle pagine, che allora soltanto hanno una significazione personale e interessante lo studioso del poeta; allora indicano che la filosofia tassesca è tutta costruzione cerebrale e meccanismo esteriore: che l'anima profonda non è soddisfatta delle astrazioni e della topica e della logica delle scuole. Ma non anticipiamo.

Molto dubitò, e molto meditò il Tasso giovinetto, nelle scuole di Padova e di Bologna. Nella più interessante delle sue prose, l'ampio frammento a Scipione Gonzaga, scritto nei primi tempi della

detenzione [1], Torquato narra quante dubitazioni temerarie già lo avessero tribolato: se la volontà possa imporre la fede, quando l'oggetto della fede repugna alle leggi dell'intelletto: se si possa definire Dio, e se Egli sia altro che l'idea di Platone o l'atomo di Democrito o la mente di Anassagora o la concordia e la discordia di Empedocle, o la materia prima di Aristotile, o la forma astratta d'Averroè: se il mondo abbia avuto principio, se l'anima sia immortale: se Dio sia disceso in terra a redimere gli uomini: se esista un'altra vita, se abbiano efficacia i sacramenti.... Ma, come S. Agostino — delle cui *Confessioni* quel frammento pare una pagina —, il giovine angosciato riesce a far tacere le dubitazioni moleste umiliandosi, convincendosi che l'uomo è circondato da misteri che nessun filosofo può dissipare, che solo invocando il Dio dei libri sacri e della Chiesa si arriva, non a comprenderlo, ma ad acquetarsi in lui, il quale si nasconde ai sapienti e si rivela ai fanciulli. Ma la fede fu volontà di credere, non illuminazione interiore. Le dubitazioni intristirono per mancanza di nutrimento: sradicate non furono mai: e mettevano sotto terra copiose e complicatissime radici. Verso il 1583 il Tasso componeva il singolare dialogo *Del fuggire la moltitudine* [2]: che non è soltanto, anché se lo è in gran parte, ostentazione di dottrine filosofiche; ma dice da quali insuperabili contrasti e labirinti di opinioni

(1) È la lettera 123, nota col nome di *Discorso di T. T. sopra vari accidenti della sua vita.*

(2) *Il Malpiglio Secondo* o *Del fuggire la moltitudine*. Come i dialoghi platonici, i tasseschi hanno due titoli: uno dal principale interlocutore, l'altro dal soggetto. Per amore di chiarezza, io cito solamente i secondo.

avverse ed egualmente probabili si trovasse combattuto ed avvolto il pensatore, ogni volta che si lasciò guidare dalla scienza e dalla filosofia. Si può fuggire la moltitudine delle genti, non quella delle passioni, che ciascuno reca dentro di sè: anche meno quella delle opinioni innumerevoli, contraddittorie, intorno a qualunque soggetto. L'autore dimostra che non vi è principio che non sia stato negato o combattuto: anche i principii più manifesti al senso comune. Le onde del dubbio ruggiscono intorno al porto della filosofia: che non è neppur un rifugio per i vinti dalla Sorte. Questo porto « nel quale gli uomini combattuti dalla Fortuna si ritirano molte fiate dalle tempeste del mondo, è simile a quelli che sono sottoposti ai venti e ricevono l'agitazione delle onde ». Per salvarsi dalle antinonie può l'uomo levarsi all'intelletto puro « dove contempleremo l'intelligibile essenza »; ma l'autore confessa dolorando che quel volo non è da lui: « Io, impedito dal mondo e da me stesso, non so se potrò fare sì nobil fuga ». Nè a lui si offre l'altro rimedio, e più sano, della vita attiva fra gli uomini, che consiglia al suo giovine uditore: « Rifuggite, quando che sia, dalla solitudine alla moltitudine, per giovamento della patria: e tutte le vostre fughe saranno onorate ».

Giacchè il Tasso non conchiude allo scetticismo, a cui dalle contraddizioni dei filosofi era condotto il Montaigne, o all'esaltazione della fede, come avrebbe fatto il Pascal: queste sarebbero state conclusioni di chi ha la passione del pensiero, la quale manca al Tasso. Egli è forse un eclettico, ma non uno scettico, nè un mistico. Quel dialogo dice che le più opposte correnti di pensiero vivono l'una accanto all'altra nell'anima dello scrittore, perchè egli non ne ama con

calore nessuna, perchè tutte dimorano, più che nell'intelletto e nella volontà, nell'anticamera neutrale della memoria. Quel dialogo, messo vicino al frammento al Gonzaga, mostra come una nebulosa di pensiero originariamente filosofico non ebbe nè determinazione, nè svolgimento nessuno, e neppure nessuna confutazione attraverso la vita del Tasso. Perchè il Tasso non era filosofo; non provò le simpatie e le avversioni di fronte al mondo del pensiero puro, che fanno il filosofo. La sua speculazione non ha momenti, non ha storia; sì, è visibile in essa un graduale scomparire dell'individuo, un concedere sempre più allo spirito chiesastico, e al credo ufficiale e collettivo: come può vedersi dal confrontare fra loro i dialoghi, sui quali il Tasso ritornò una o più volte.

Nel *Piacere onesto*, del 1580, si affermava che il cristianesimo si può dire figliuolo dell'ebraismo; il che si omette di dire nella redazione del 1582, ove neppure si ripete che, così vicina a Roma, la città di Napoli può essere vigilata direttamente dall'autorità pontificia, nè c'è bisogno dell'Inquisizione. E distinguendosi ancora fra eretici per ragion filosofica o naturali, e eretici che male interpretano le scritture, non però si ripete che gli eretici della prima maniera vogliono essere benevolmente riguardati, nè si attribuisce a onore di Napoli l'aver tollerato nel pubblico insegnamento il Peretto e il Porzio, non proprio ortodossi; nè ritornano le lodi al governo veneto pei suoi rapporti con l'autorità ecclesiastica. Così, nella seconda redazione del *Messaggero*, di sei anni dopo la prima, che fu del 1579, sono smorzate alcune proposizioni, che potevano destare scandalo. Non pare che si ammettano più — o almeno non si ammet-

tono così senz'altro — i maghi naturali: si lasciano da parte le dispute sull'immortalità delle anime; e intorno all'origine di esse non si allegano più alcuni famosi versi del sesto dell'*Eneide*, di ispirazione panteistica: i quali sono sostituiti da altri dello stesso libro, descriventi alcune pene infernali. Anche la seconda redazione del *Della Nobiltà*, di cinque anni dopo la prima, che risale al 1578, reca alcune modificazioni, che non sono solamente letterarie. Nella lettera di dedica a Scipione Gonzaga, l'autore scrive di preferire ormai ad Aristotile Gregorio Nazianzeno. Se argomento alla equivalenza di bontà e nobiltà e bellezza era prima una vecchia signora, non più bella se non nell'anima, ora è, più decorosamente, Socrate. Ed ora sono tolte di mezzo le perplessità, onde prima si parlava del duro alla coscienza umana dogma della predestinazione. Insomma è manifesta, nella successione delle tante prose speculative del Tasso, una sempre crescente soppressione di quanto nel pensatore poteva esserci di personale, una sempre maggior repugnanza al paradosso, un sempre più vivo bisogno di pensare coi più e come i più: che è quanto dire l'assenza di ogni filosofia, e di ogni passione filosofica. Per questo rispetto, gli umili, ma vividi dialoghi del Gelli hanno troppo più valore di quelli togati e magnifici del Tasso. Il Gelli ha un pensiero suo: il Tasso è il ricettore e l'espositore del pensiero della collettività.

Onde ci sarebbe da dire sul più volte asserito platonismo del Tasso: o almeno intorno ai limiti di quel platonismo. A guardare estrinsecamente la produzione speculativa di lui, sembra che egli incominci platonico o neoplatonico, ma si avvicini sempre più al credo filosofico della scuola, e delle

scuole, al peripateticismo, coll'avanzare degli anni. Platonici sono i dialoghi *Dell'Arte* e *Della Bellezza*, di data incerta, e che, collocati dai moderni tra gli ultimi del Tasso, il Serassi credette invece composti nei primi anni di Ferrara (1). Platonico, anzi neoplatonico, è il *Messaggero* (2), certo uno dei primi scritti nella detenzione di Sant'Anna: come tutti aristotelici, almeno dell'aristotelismo delle scuole, sono il *Della Amicizia* e il *Delle Virtù*, opere senza dubbio degli ultimi anni. In realtà, nonostante l'amore per Platone, maestro del dialogo, il Tasso si affermò più volte aristotelico. Nel *Delle Conclusioni*, opera della tarda maturità, confessa di aver sempre seguito, come infallibile duce, Aristotile. « E filosofando per ritrovare la verità..., non ardisco dipartirmi dall'autorità di Aristotile e de' suoi seguaci, e quantunque assai spesso, da non usato piacere preso, mi vada ravvolgendo nelle cose scritte da Platone e quasi per le sue vestigia medesime, nondimeno ciò mi avviene più tosto per vaghezza dell'eloquenza, che per amor della sapienza ». E aggiunge che i due filosofi « sono alcuna volta concordi, ma le più volte contrarii, ma più nel suono della parola, che nella verità della sentenza »: dove si vede, non tanto l'intendimento dell'autore di scolparsi da un'accusa, quanto la sua incapacità a intendere gli opposti orientamenti di quei due « gran siniscalchi » della speculazione. Ma chi faceva tutt'uno di Aristotile e di Platone poteva alcune volte platonizzare; platoniz-

---

(1) Sugli argomenti pro' e contro il Serassi, V. SOLERTI, op. cit., I, pag. 113 e 790.

(2) V. E. TEZA, *Una pagina da rivedere nel M. di T. T.*, in *Propugnatore*, *N. S.*, III, p. 235 sgg.

zare senza sentire la forza del pensiero platonico. Il *Messaggero* è macchinoso di fantasmi: anche più teosofia che filosofia. Nel *Della Bellezza*, e nella seconda redazione del *Della Nobiltà*, è una esaltazione dell'idea prima delle cose, indicibile, indefinibile, che, più che la palpitante e germinante vita dell'Essere, più che l'Universale, è la vacua astrazione inanimata, che sappiamo cara anche al poeta. Altre volte, come nella conclusione del *Della Pace*, il platonismo risponde al motivo più intimo della religiosità del Tasso: fuggire dalla realtà amara e pungente: dimenticarsi nel « divino silenzio » di Lui, la cui essenza è al di fuori di ogni predicato; così che, rispetto al modo umano di concepire l'esistenza, si può dire che Egli non sia: misticismo, in cui si senta Pico della Mirandola e quel Dionigi Areopagita, di cui il Tasso negli ultimi poemi si mostra studioso. Ma ciò che di ardito è nel pensiero platonico, al Tasso non piace. Allusioni avverse alla politica platonica non mancano nei dialoghi: e nel discorso sulla sedizione di Francia, detto che le città si conservano non con la virtù, ma col danaro, il Tasso esce a canzonare Platone, che nel quarto della Repubblica sosteneva il contrario: « Ma non è così costituito il regno di Francia, anzi non è città al mondo, nè mai vi fu, nè per l'avvenire vi sarà, che sia conforme a quella città che forma Platone ». Il Tasso vuol essere il filosofante non del sogno, ma della realtà; la sua morale non è nella perfezione, ma nell'adattamento. Perciò la riprovazione di filosofie troppo austere e importune e anacronistiche. Nel *Della Clemenza* è accusata la dottrina degli stoici: « non solo severa, ma falsa..., laonde fra loro e le statue appena ch'io conoscessi

differenza ». Nel catalogo dei virtuosi romani, che è tanta parte della risposta di Roma a Plutarco, non si fa cenno, se bene ho letto, nè di Bruto minore, nè di Catone. Al cortigiano la figura dei due Catoni deve essere riuscita singolarmente molesta. Nel *Messaggero,* dopo aver insegnato che un ambasciatore non può e non deve essere assolutamente onesto, se non in una repubblica perfetta, cioè inesistente, dà addosso all'implacabile e insopportabile censore: « E tale fu per avventura Catone, o tale voleva parere, il quale, nella cittadinanza di Romolo vivendo, come se nella repubblica di Platone fosse nato, di molti tumulti fu alcuna volta cagione nella città ». Si sente la rancura di una società e di un'età conservatrice contro ogni perturbatore e innovatore. Ancora: il fatto che Cristo nacque sotto l'impero d'Augusto significa « che al vero Iddio piacesse più quell'impero, che a Catone non era piaciuta la causa dei vinti », dice nel *Della Dignità.* Nè Dante pensava altrimenti; ma Dante non perciò ammirò meno Catone, che al sorgere di quell'impero si oppose, e sentì la grandezza umana della lotta e del suicidio per la libertà; e non ardì lasciare nel Limbo il grandissimo dei Romani. Nè Dante avrebbe, come il Tasso in questo luogo, mostrato di deprezzare il più nobile e il più dantesco dei versi di Lucano. Ma Dante non era il Tasso: anche se il Tasso prese da Dante non poco del suo pensiero teorico. L'autore del Dialogo *Della Clemenza* non avrebbe davvero scritto la lettera all'amico fiorentino. Il Tasso filosofante non sa staccarsi dalla vita della Corte, così misera nel suo credo e nel suo intimo, come il Tasso poeta si inspirò alle parvenze magnifiche di quella vita.

Gran parte dei dialoghi del Tasso, a incominciare dal *Messaggero*, sono intorno ad argomenti che non escono dalla vita e dalle consuetudini della Corte. Sono catechismi e *vademecum* per la Corte, non per la vita. Anche dei dialoghi più strettamente morali, i motivi, gli interlocutori, il punto d'arrivo è la Corte. Nel *Piacere*, per verità di ricca comprensione etica, la mossa è da un dibattito di due cortigiani, intorno alla opportunità che il principe padrone accetti un'ambasciata all'Imperatore da parte della sua città. Nel *Della Clemenza* è l'esaltazione di una virtù, di cui Aristotile non aveva parlato, ma che alla vittima delle Corti e di sè stesso pareva la più alta e desiderabile in un principe. Nel *Delle Virtù* più specialmente si discorre delle virtù, che devono adornare un cavaliere. Forse la Corte non è assente che dai dialoghi e dalle scritture di indole propriamente estetica e letteraria (come dal *Della Bellezza*, *Dell'Arte*, *Della poesia toscana*) e da quello *Dell'amicizia*, che il Tasso compose non solo a ritrattare un soggetto, che nella speculazione morale del Cinquecento ebbe grandissima importanza e fortuna, quanto per gratitudine ai più generosi degli amici suoi. E l'uomo che « vide e conobbe pur le inique corti » ha una volta una ribellione contro il mondo, sventuratamente, suo: in quel passo del *Della Corte*, in cui sembra deplorare che il suo interlocutore Lorenzo Malpigli, nato e cresciuto nella libera Lucca, voglia imparare da lui la troppo difficile arte di acquistare la grazia dei principi, schivando l'invidia dei cortigiani. Ma è una eccezione. Il *Forestiero napoletano* tenta invano lì la ironia socratica: l'ironia demolitrice e nichilista dell'Ateniese parlante a uomini liberi sarebbe parsa di cattiva lega in una Corte,

dico in una Corte della Restaurazione cattolica e monarchica. La filosofia non poteva entrare in quelle Corti che come un istitutore nella casa di un principe. Niente problemi molesti, niente paradossi. Dottrina molta, sì; ma di quella che era erudizione e non pensiero: di quella che rispondeva al credo e alle valutazioni ufficiali delle alte classi.

Nessuna, dunque, nè novità, nè personalità nella filosofia del paripatetico Tasso; del quale riesce un po' — naturalmente senza volerlo — la caricatura quel « peripatetico consumato » di Don Ferrante, espressione del sapere ufficiale del Seicento, che non per nulla teneva nella sua biblioteca *Il Forno Primo* e *Il Forno secondo*: cioè le due redazioni di uno dei più insignificanti, e più elaborati, dialoghi tasseschi: quello *Della Nobiltà*. La dimostrazione, per bocca del *Messaggero*, della esistenza dei demoni ricorda, per il metodo, quella, onde Don Ferrante dimostrava la inesistenza della peste. E come Don Ferrante, il Tasso è un adoratore degli scrittori « reputati »: cioè, un ripetitore trepido e riverente delle valutazioni tradizionali e scolastiche. Chi ha esaltato la filosofia del Tasso, si è fermato a qualche aspetto, ha perduto di vista la fisonomia e l'insieme; che è ciò che importa. È la filosofia preumanistica, che si riabilita mercè di lui. È il Medio Evo delle scuole; un mondo serio, di ben pensanti, che non sopportano nessuna indiscreta invasione dell'individuo o dell'ingegno. Nel dialogo *Della Nobiltà* l'oppositore Agostino Bucci esce in affermazioni forti e in più forti dubitazioni. Non sa se la virtù esista, o se sia « alcuna cosa soda e reale ». Crede che la « virtù eroica sia posta anzi in ismoderanza, che in mediocrità d'affetto »: e ammira i tiranni, che sono i forti. Ma qui, e altrove, c'è l'in-

tento di riprodurre la vigorosa dualità del dialogo platonico; sono concessioni fatte al nemico, perchè la vittoria apparisca più piena. Il Tasso ritorna alla scolastica. San Tommaso è ricordato spesso: spesso Dante, di cui si accettano, in parte, le idee sulla nobiltà: e quella sull'arte figlia della natura, e nipote di Dio, e la teoria sull'origine dell'anima razionale e sulla libertà dell'arbitrio; si accetta, cioè, di Dante quello che era non suo, ma dell'età. La morale di Dante è l'antitesi di quella predicata nei dialoghi: che è la morale dell'adattamento, la pratica oscillante fra l'imperativo del dovere e l'insinuazione dell'egoismo: come è detto in quel dialogo della *Corte*, che è un breve catechismo del come vivere presso i potenti; e dove si afferma, certo non senza amarezza, che il cortigiano del Castiglione ha fatto il suo tempo: che la virtù massima del cortigiano non è più la franca lealtà, ma la obliqua prudenza: il nascondersi, il non pareggiarsi mai al signore, il celare le proprie capacità per non destare invidie, il piegarsi duttile ad ogni vento di opposizione. Nè meno notevoli sono le pagine, dove il *Messaggero* discorre della condotta equivoca che deve tenere l'ambasciatore o oratore, per meritarsi il favore del principe suo naturale, e della Corte dov'è accreditato. E nonchè percuotere mai « le più alte cime », il Tasso ammira in ginocchio tutte le autorità e le grandezze della terra: le autorità e le grandezze della Restaurazione.

Dinnanzi e sopra tutte le quali s'innalza il papato. Nel dialogo *Della Dignità* il Tasso tenta l'etimologia della parola *papa*; ed esce in questa facezia: che la parola « forse deriva dalla particella *papa*, che s'interpone per meraviglia: perciocchè il

papa con molta meraviglia può essere risguardato e con molta riverenza ancora adorato ». Il papa è la più alta autorità anche terrena; egli è sopra i re e sopra gli imperatori. Nel medesimo dialogo: « La dignità del papa è somma e sovrana in tutti gli ordini: dalla quale tutte l'altre dependono: e dopo segue l'imperiale, più perfetta di tutte l'altre ». E ancora: « La dignità del papa contiene in sè tutte l'altre, e tutte può darle e torle: come ella tolse l'imperio ai Greci e il pose nell'occidente, e come trasportò dall'una all'altra stirpe il regno di Francia ». E ancora: « Tutte le dignità, le quali possono essere divise o moltiplicate, sono imperfette in comparazione del papato, che non si può dividere nè moltiplicare ». E con allusione a Dante, che, considerando l'impero egualmente uno di sua natura, non poteva riconoscere lo sdoppiamento fattone da Costantino: « alcuno, seguita, potrebbe dubitare se l'imperiale (dignità) potria dividersi o moltiplicarsi. Nondimeno l'imperio fu già diviso in orientale ed occidentale per la salute del mondo: e Galerio e Costanzo augusti furono i primi che lo partirono ». Il Tasso è il panegirista del guelfismo, come ne fu il poeta ufficiale. « I vicarii di Cristo, scrive nell'orazione per la casa de' Medici, possono aprire e serrare il Cielo e l'Inferno, e dare i regni e le corone e trasportare gli imperi, con quella potestà che divinamente è lor conceduta.... A Leone s'inginocchiò il maggior re dei Cristiani, a Clemente un imperatore ». E sulla fine del Cinquecento, per bocca del cattolico Tasso, si ripetè a favore del papa la similitudine di Gregorio VII, che già il cattolico Dante aveva ripudiato o corretto: che « la dignità imperiale medesima, per rispetto a questo — cioè alla papale

— è a guisa di luna, che riceve dal sole la sua luce ».

E alte squillano le lodi alla casa imperiale d'Austria. Nel panegirico in morte della principessa Barbara, l'impero germanico è celebrato maggiore anche del romano. I matrimonii delle principesse tedesche in Italia sono « cagione della tranquillità d'Italia ». Non era solamente adulazione agli Estensi. La casa d'Austria era la casa che riassumeva in sè la tradizione monarchica e cattolica. Perciò frequenti le lodi a Carlo V, il restauratore della monarchia imperiale: « il più forte, il più valoroso, il più glorioso imperatore, che abbia avuto mai il cristianesimo »: le cui azioni eroiche superano ogni fantasia di poeta: e forse non sono superate che dalla sua fuga al chiostro. Ed esaltati sono Filippo II, Ferdinando, Giovanni d'Austria « che ha avuto la maggiore e la più nobil vittoria marittima, ch'avesse mai alcun principe o capitano dopo Augusto ».

E su tutte le case italiane è, nelle prose, esaltata quella de' Medici; come pare principalmente dalla orazione per essa, che amplifica ciò che si era già detto in una canzone giovanile; senonchè il Tasso degli ultimi anni parla oramai senza ambagi e senza sospetti. La famiglia Medicea rappresentò già, con Lorenzo il Magnifico, l'equilibrio e la pace d'Italia; e se il capitano Giovanni non fosse morto così per tempo, « nè i Tedeschi, nè le altre barbare nazioni avrebbero preso Roma ». Il passato di quella casa dovrebbe bastare « per solvere ogni contesa di precedenze, ch'abbia potuto avere o col Duca di Ferrara, o con altro principe italiano e straniero »: affermazione peggio che indelicata sulla penna del già uomo degli Estensi. Il quale, anche più che al passato

de' Medici, guarda al presente: ai due pontefici che uscirono da quella famiglia: e non esita ad esaltare ne' Medici gli oppressori della città, che più a lungo in Italia volle conservati i suoi liberi reggimenti. Nel *Piacere*, Vincenzo Martello, profugo da Firenze alla Corte del Sanseverino, è duramente e grossolanamente schernito da Bernardo Tasso: che a Firenze preferisce la sua Bergamo, « la quale molto meglio ha saputo e sa ubbidire a chi deve, che » Firenze « a chi non doveva non seppe comandare »: Firenze che non potè mai « quella prudenza apprendere, la quale nè altrui insegnarono, nè da altri appresero mai i Fiorentini »: Firenze, piena di quell'arroganza che « fu sempre propria delle repubbliche popolari »: Firenze, mescolanza dei ladroni di Catilina e dei villani di Certaldo e di Figline: Firenze: il cui popolo era simile alla « turba marinaresca di Atene », era « plebe di artisti »; che, come quello di Atene dai Cleoni o dagli Eperbuli, si lasciava « volgere e rivolgere da qualche pizzochero devoto del Savonarola » e « per isciocchezza » precipitare « nei consigli pazzi e torbidi ed imprudenti ». I Fiorentini si sarebbero vendicati poi, coll'Infarinato e coll'Inferrigno. Il Tasso si difese in nome della obblettività di rappresentazione, che si richiede al dialogo. Ma in verità, in quelle aspre parole di Bernardo Tasso, anche se determinate dall'atteggiamento altezzoso del Martelli, è tutto lo spirito reazionario di Torquato; e il suo prono servilismo a quelli che sono i valori ufficiali del tempo. Una volta, nella risposta di Roma a Plutarco, considerò, sì, come ottima alla conservazione dello Stato la forma repubblicana; ma è astrazione innocente; e, in concreto, egli crede che la giustizia sia violata e nelle forme popolari e nelle

aristocratiche, e vagheggia una specie di tirannide illuminata, in cui si adempia la legge della egualità, che « consiste nei premii dati agli ineguali inegualmente », secondo che si esprime nel dialogo *Della Giustizia.*

Ma parlare di una teoria politica del Tasso è per lo meno soverchio. Per lui lo Stato sono in fatto i patrizii, tutti encomiabili, e più, quanto più antichi: onde, nel *Piacere,* ai meccanici fiorentini è opposto lo splendore del patriziato napoletano, che risale agli Svevi e ai Normanni. Egli discute a lungo nel *Della Dignità* sull'argomento importante dell'uso e dell'abuso dei titoli nobiliari: e altrove sulle imprese gentilizie, sui giuochi di società, sulle maschere. E come il poeta, così, e più, il dialogista, si prosterna ai rappresentanti del patriziato. Talvolta devia senza nessuna intrinseca giustificazione; come un devoto pellegrino lascia la strada maestra, per visitare i santuari più celebri dei dintorni. Il dialogo *Delle Imprese,* composto negli ultimi anni, sembra pensato apposta per esaltare tutti i principi italiani, o italianizzati, sotto pretesto di accennare ai loro stemmi, e ai motti che li illustrano. È una miseria. Solo alla casa regnante di Francia sono negate le lodi; non si può perdonare a quella casa la troppo tarda repressione degli eretici, la tenace resistenza all'autorità della Chiesa. Il Tasso vede tutto attraverso il credo della Restaurazione; e anche — sia qui detto di passaggio — il mondo più propriamente suo, quello della poesia, o quanto meno della poetica. Del tardo dialogo *Degli Idoli* le idee fondamentali sono: che le arti vanno subordinate, come l'autore dice, al politico, il quale alla sua volta è subordinato all'imperativo della religione: e che in nome

del cristianesimo va condannata la mitologia, in nome della moralità del costume la lirica amorosa, non meno che le pitture di Tiziano. Ed è esaltata la poesia chiesastica, anche più che religiosa; magnifico argomento di poema sarebbero le vittorie di Costantino. Quel dialogo è il proclama poetico della Restaurazione: può trovare il suo complemento nel trattato sulla pittura sacra di Federico Borromeo.

Ma se, nonostante la dottrina e il vigore dialettico, povera e negativa è nei dialoghi la figura del pensatore, anche nei dialoghi sono molte le pagine che rivelano l'uomo: non l'uomo sociale, il cortigiano; ma il povero, dolente, inquieto, superbo uomo interiore; negli anni più amari della sua vita. Nei primi dialoghi massimamente senti ancora il poeta, o certe grandi motivazioni dei poemi. Il poeta e l'amante ha certo vissuto quell'amore, di cui si discorre nel dialogo *Della Pietà*: un amore che si compiace di sofferenze, che diventa dedizione piena alla volontà e alla velleità della donna, che trasforma del tutto l'amante nell'amata. Il *Padre di Famiglia*, scritto nei primi anni del carcere, pensato nel più misero dei vagabondaggi del poeta, quello a Torino, è l'oasi o il miraggio, che il pellegrino nel deserto vede innanzi, a sè sempre. È determinato dallo stesso bisogno sentimentale, che creò l'episodio di Erminia fuggente tra i pastori. È il non mai raggiunto stato di calma e di serenità, a cui mirò, tra gli innumerevoli errori, il perpetuo cercatore: che nel poema si espande in un divino idillio tremante di lacrime, qui si raccoglie nella figurazione di una famiglia ricca, concorde, patriarcale. Il significato del dialogo è in questo lirismo iniziale, assai più che nei precetti di assai trita sapienza, che ben altrimenti animati e vissuti

si leggono nell'*Economico* senofonteo. Ma il *Padre di Famiglia* è pur sempre il più sano, l'unico sano dei dialoghi tasseschi. C'è una campagna: una casa: un nobile fuggitivo, che alla mensa ospitale discorre ascoltato: c'è un sentimento vivo del paesaggio e della libertà. È l'ultimo sorriso del mondo perduto all'infelice. Il *Messaggero*, paurosamente strano, e anch'esso dei primi anni della prigionia, è già il documento di una sentimentalità e d'una fantasia ammalate e prossime alla dissoluzione. Lì si leggono parole autobiografiche, che fanno pena, e ripugnanza: « Io non nego d'essere folle; mi giova nondimeno di credere che la mia follia sia cagionata o da ubbriachezza o da amore: perchè so ben io (ed in ciò non m'inganno) che soverchiamente bevo »; nel rifacimento l'autore ebbe più riguardo a sè, e cagione della follia reputò « la soverchia malinconia ». E nel dialogo, che accade tra uno spirito e il prigioniero, non è certo difficile vedere l'allucinato: e sentire la mania di persecuzione del poeta, in una immagine gigantesca, ove l'autore parla del fascino malefico, che esercitano non meno gli occhi degli uomini che le stelle del Cielo, anch'esse pregne di invidia: come, nelle orrende fiabe magiche di origine nordica della seconda redazione del dialogo si sente il lettore di Olao magno e la tristezza lugubre, che si raccoglierà nel *Torrismondo*. Ma anche il sensualismo edonistico del Tasso ha la sua parola nel *Messaggero*: specie nella pittura dello spirito, così cortigianescamente e femmineamente molle e bello: che ricorda la venustà di Vincenzo Gonzaga, già celebrata in qualche sonetto: e non per nulla, nelle seconda redazione, lo spirito si rivela in un aspetto più virile. Ma il Tasso ormai sopraf-

fatto dalla sorte e dalle sventure comparisce nei dialoghi seriori: dove l'autore ritrae sè balbuziente, affaticato, smemorato, con caratteri di vivida verità. Lo vedi respirare con ambascia, e gittarsi a sedere affranto, come è salito su fino alle stanze del Malpigli (nel dialogo *Del fuggire la moltitudine*): lo vedi, nel dialogo *Dell'amore*, che non ardisce di parlare, egli, il già tanto e troppo loquace cortigiano, dinnanzi a Marfisa d'Este e a Tarquinia Molza, che hanno voluto con loro, per un momento, l'ammalato di Sant'Anna: e come gli è porto da sedere, siede vergognoso. Lo vedi evocare penosamente il passato, che appartiene ormai ad un'altra vita. Degli avvenimenti andati, dei libri letti, gli resta una memoria indistinta, come fresco sbiadito su un vecchio muro: similitudine che occorre nel dialogo *Della Corte* e ritorna in quello *Della Clemenza*: dove anche confessa di essere arrivato a quello stato di inerzia e di senilità mentale, che è la morte di ogni attività speculativa: « Io solevo contemplare molto e leggere poco, mentre la mia giovinezza fu tutta sottoposta alle amorose leggi; ma nell'età matura, sperimentata negli affanni, molto lessi e poco io contemplai; ora nè di leggere ho talento, nè di contemplare..., e se talora leggo alcuna cosa, il fo per debito o, come dicono, per creanza ».

Non escludo che in questa demissione di spirito del *Forestiero napoletano* ci sia un po' di posa: e l'intenzione di riprodurre l'atteggiamento di umiltà di Socrate. Ma il nuovo Socrate è troppo meno forte dell'antico, troppo meno cosciente della sua invitta e alla fine decisiva forza dialettica, troppo meno ironico di lui. L'ironia è un momento eccezionale nel *Forestiero napoletano*, non uno stato

d'animo permanente: lo stato d'animo permanente è la tristezza: onde discorrendo, nel *Delle Imprese*, dialogo degli ultimi anni, dei simboli, onde volle già esprimere o sintetizzare la sua vita, dirà che aveva pensato ad un lauro innestato su un platano, col motto *ex decore decus*, a indicare che la sua poesia scaturiva dalla filosofia. Ma poi immaginò figurazioni e motti più rispondenti a quella nebbia di dolore, dietro cui vedeva tutta la sua vita: il ritratto di sè giovinetto, con sotto il verso petrarchesco: *Quand'ero in parte altr'uom da quel ch'io sono*, o l'altro *Stamane ero un fanciullo ed or son vecchio*: o un albero d'olivo, il simbolo della produttività e della longevità, col motto di reminiscenza virgiliana, e di singolare effetto tragico per la sua stessa antitesi con il dipinto *laetus morte futura.* Invitta coscienza del proprio genio e del proprio destino; che trova un eco nel dialogo *Della Bellezza*, ove il Minturno dice che del giovinetto Torquato « molti fanno alto e meraviglioso presagio: piaccia a Dio che l'infelicità della Fortuna non perturbi la felicità dell'ingegno ».

E le pagine più belle dei dialoghi non sono quelle ove l'autore socrateggia e platonizza, ma quelle ove analizza i turbamenti della sua anima, quelle sue irrequietezze, che nessuna filosofia valse a placare. Si legga, nella seconda redazione del *Messaggero*, la descrizione e l'analisi della malinconia. Si legga, nel dialogo *Delle Conclusioni*, la pittura del tumulto e della devastazione che apporta nell'anima l'amore sensuale. Anche nella materia, il dialogista vede il travaglio che è nell'anima umana: in quanto che anche la materia è agitata da perpetuo desiderio di assumere sempre nuove forme: il che esprime vigorosamente

nel *Della Bellezza*: « La materia, quasi ribelle, fa mille mutazioni d'una in altra sembianza, e dispogliandosi dell'antiche forme, de le nuove si riveste, rimanendo sempre in lei un perpetuo desiderio di trasmutarsi in tutte: a guisa di città o di repubblica male ordinata, che faccia mille mutazioni, variando leggi, governi e costumi ». Non gli dispiace, nel *Della Pace*, il dogma democriteo che « l'amicizia e la lite sono principii delle cose ». Quando è più lui, quando sente e teorizza l'irrequietezza sua, concepisce la vita non come stasi, ma come movimento, e come lotta. La virtù è nell'aver vinto, insegna nel *Della Gelosia*. « La virtù combatte senza fallo, o piuttosto è virtù, da poich'ella ha combattuto e soggiogate le passioni e preso lo scettro e la signoria dell'animo ». Anche la contemplazione è per un certo rispetto azione; e la sua dignità non è nel fine o nella meta; ma nella sua stessa attività. In uno degli ultimissimi dialoghi, nel *Delle Virtù*, scriveva, intorno al valore intrinseco della speculazione, per bocca del filosofo Porzio, cose che neppure oggi hanno perduto il loro valore. Al giovane patrizio Muzio Pignatelli, che domandava a che praticamente giova l'apprendere la matematica e le altre scienze speculative, il filosofo rispondeva: « La dignità delle scienze è grandissima: laonde esse non sono dirizzate ad altro fine, come l'arti meccaniche con le quali sogliono gli uomini ricercarsi qualche utilità nelle bisogne e nelle opportunità della vita; ma il fine loro è altissimo, e collocato nella contemplazione o nella cognizione della verità; la qual conosciuta, acqueta l'intelletto nella sua propria felicità; anzi il congiunge a Dio medesimo, e, come dicono i Platonici, il fa collega degli intelletti divini.

Non dobbiamo dunque cercare se la geometria o se l'altre scienze possano servire all'uso della vita; perciocchè colui, il quale costringa a servire le scienze, è simile al tiranno, dove egli faccia violenza agli uomini liberi e nati per comandare. Libere devono essere le scienze, come insegna Aristotile nella divina filosofia: e se libero è colui, il quale è in grazia di sè stesso, le scienze devono adoperarsi in grazia di sè medesime, nè altra grazia, o altro giovamento, o altro piacere, o altra gloria è necessario che si ricerchi ». E interrompendo il giovane: « Dunque io debbo studiare per istudiare, ed affaticarmi, senza altro fine.... », il filosofo replica: « Il fine dello studio è il sapere; della fatica, il piacere del ritrovare la verità; e di ciascuna virtù la propria azione, in cui è riposta la felicità.... ».

* * *

Ai discorsi — e anche più ai dialoghi — dette il Tasso grande importanza. Sull'*Arte del dialogo* stendeva un trattato, dove stabilisce che ci sono due maniere di quel componimento: la prima, e più semplice, in cui chi ignora domanda: la seconda, e più complicata, in cui la domanda è fatta da chi sembra ignorare, ma in realtà riesce ad ammaestrare. « E nella nostra lingua coloro che hanno scritto dialoghi per la maggior parte hanno seguita la maniera meno artificiosa, nella quale domanda quelli che vuole imparare e non quel che riprova. E se alcuno s'è dipartito da questo modo di scrivere, merita lode di maggiore ». Manifestamente quell'alcuno è il Tasso: che usò il dialogo alla maniera socratica. E per il Tasso il dialogo vuol essere un'opera d'arte, e poco meno che di poesia. In quel trattato egli discorre

della sentenza, del costume, delle digressioni, della elocuzione del dialogo, nè più nè meno che se parlasse dell'epopea o della tragedia, e conchiude che « lo scrittore di dialoghi.... è quasi mezzo fra il poeta e il dialettico.... »: che, come il poeta, anch'egli « pone le cose innanzi agli occhi: » che, come il poeta, è anch'egli « imitatore ». E per chi conosce il Tasso, il Tasso di dopo la *Liberata*, non è cosa ardita supporre che egli, che era stato Virgilio e Sofocle e Pindaro, e con la *Conquistata* era per essere Omero, volesse nei dialoghi emulare Platone: e assommare così in sè la gloria e la perfezione di tutta la letteratura poetica e filosofica antica. E i dialoghi ebbero infatti lodatori molti: e sin da quando Alessandro Guarini scriveva il *Farnetico Savio*, furono recati spesso come argomento, per infirmare la follia del Tasso, mal conciliabile con la sottigliezza dialettica di quegli scritti. In realtà Platone si sente, e si ricorda spesso; così, in quella parte del *Messaggero* ove si discorre di Dio che crea il mondo, si imita il *Timeo*: nel *Della Bellezza* si segue l'*Ippia Maggiore*: nel *Della Virtù* sono molte cose del *Protagora*: il *Forestiero napoletano* vorrebbe essere, come s'è detto, Socrate. E la maniera drammatica dei dialoghi platonici si avverte talvolta, ove gli interlocutori, come accade nel *Della Nobiltà* e nel *Della Bellezza*, rappresentano non solo opposti sistemi ideali, ma anche antitetici caratteri e personalità. Ma generalmente i dialoghi tasseschi non interessano che nelle prime battute, nelle introduzioni, ove comparisce l'uomo fra gli uomini. Poi la meccanica dialettica della scuola invade: ogni nota di umanità, ogni dramma muore; e restano le qualità estrinseche e formali dello scrittore: la chiarezza della frase: un

certo ritmo, tra sostenuto e malinconico: una musicalità piena: una eloquenza uguale: una signorilità schietta, che si continuerà nella prosa letteraria del Seicento.

Non è poco; ma non è tutto; e non è l'importante. Un dialogo non conquista, se esso non è, almeno potenzialmente, una polemica: se il dialogista non ama appassionatamente un'idea, non odia appassionatamente un'idea. Sì, anche gli scettici possono essere — e sono stati — dei grandi dialogisti; ma in nome del senso comune contro la filosofia. Ma il Tasso era un conciliatore, dico nelle sue tendenze filosofiche, e troppo ha voluto vedere il Cherbuliez, che trovò nella sua predilezione per il dialogo la espressione di un dualismo latente nel suo spirito. Il dualismo era nel suo mondo sentimentale, non nell'ideale. Perciò c'è dramma, calore, figurazioni artistiche nei dialoghi negativi del Leopardi, in quelli scientifici del Galilei, assai più che nei tasseschi, che pur vogliono costruire, e invadere le profondità più sensibili dell'uomo interiore. Egli è che il Leopardi e il Galilei sono dei pensatori: e perciò sono dei dialogisti: in quanto esprimono il loro credo nuovo e personale contro i vecchi e tradizionali. Il loro dialogo è un'antitesi. Per il Tasso il dialogo non poteva essere molto più che una finzione letteraria.

XXIII.

Prima lirica religiosa del Tasso.

Sarebbe non meno ovvio che bello, rappresentare il poeta dell'*Aminta* e della *Gerusalemme*, il cantore dell'amore e del piacere, dell'eroismo e dell'orgoglio, domato dalla sventura lunga, illuminato da una luce dall'alto, staccarsi a poco a poco dalla terra e dalle preoccupazioni mondane, raccogliersi in un mondo più intimo e profondo, trovare in Dio finalmente la pace che gli uomini non danno, e che vale troppo più del misero trionfo che anche gli uomini possono dare. Sarebbe bello, e seducente, condurre la storia spirituale del poeta sulla via tipica tracciata all'anima cristiana. I momenti della illuminazione, della conversione, della rinuncia, della pace sono sempre superiormente interessanti. Ma un Tasso delineato e conchiuso così sarebbe falso e convenzionale. Anche negli anni più fecondi della produzione religiosa, il Tasso non arrivò mai ad un senso profondo e vivo della religiosità. La quale è il portato di una crisi spirituale, che si rivela in una sicura calma o in una intima beatitudine; giacchè è lo stato di animo dell'uomo nuovo, che sa di aver superato il vecchio. Non che l'uomo vecchio sia caduto dalla coscienza; ma è più un ricordo che un terrore; è svalutato del

tutto, anche se non del tutto disarmato; è un ammonimento, assai più che un pericolo. Anche, la religiosità è pace e luce: perchè è visione armonica del mondo, dopo la cecità e il dubbio: è l'arrivo e la quiete, dopo il pellegrinare lungo e senza direzione. Il pessimismo non è della religiosità che quel lato che guarda la terra: o non ne è che l'involucro; dentro, essa è tripudio sereno. Perciò la religiosità è fervore di vita; è espansione e attività: tende ad assumere le forme dell'apostolato, della polemica, del martirio. La fede senza le opere è morta, disse lo spirito più ebbro di religiosità che abbia avuto la storia cristiana.

Non è di questa specie la religiosità di Torquato. Egli non conobbe crisi. Non mai sentì invitto il bisogno di elevarsi ad una vita di purità e di dignità superiore. La sua volontà rimane attaccata alla terra sempre. Egli non rinunzia mai a nessun diritto, a nessuna esigenza del suo io. Sant'Anna lo abbatte, anche più che non lo umilii: demolisce il poeta, non trasforma l'uomo. La sventura non lo innalza, Dio non gli parla nella solitudine: nella solitudine gli parlano e lo tribolano gli spiriti beffardi. Vede, sì, la Vergine, tra San Benedetto e Santa Scolastica: e fa voto di andare pellegrino, come accadrà, alla Madonna di Loreto; ma quella è brama di uscire di malattia e dal carcere, intercedendo per lui il fondatore dell'Ordine monastico caro a lui sin dalla fanciullezza. Nella solitudine egli pensa al mondo, che è rimasto alle sue spalle: ai carnevali, che egli non può godere: a curarsi con medicine non meno efficaci che gradevoli: a stancare di preghiere il Duca, e quanti possono arrivare al Duca: a difendere il suo poema. Rimase sempre inferiore alla sua sventura. Non

giunse ad accettare il dolore mandato da Dio, a subire l'ingiustizia permessa da Dio, a scrutare, nella propria coscienza, le miserie che dovevano espiarsi: ad abbandonarsi, abbandonato dal mondo, in Dio. Egli non intese la consolazione evangelica: Non angustiatevi del domani. Nè il monito: Basta a ciascun giorno il suo male. Da sè non seppe staccarsi mai. La pace di Monte Oliveto e di Santa Maria la Nova e di Sant'Onofrio sono il riposo momentaneo, o il sonno ultimo di uno stanco o di un vinto, non le stazioni dell'anima a Dio. Gli anni più apparentemente religiosi della vita del Tasso sono forse quelli, in cui più lo angosciano le cure e le preoccupazioni: in cui più piatisce per essere ben trattato nelle Corti: in cui la sua vanità più chiede di essere soddisfatta ed accarezzata: in cui gli pare conveniente che Napoli lo mantenga a spese pubbliche. Sino l'ultima lettera al Costantini non è meno un certo presentimento della morte, e della vita che sarà dopo la morte, che la parola dell'orgoglio: della coscienza, nel poeta, della sua grandezza: del suo diritto a vivere fra gli uomini, per la gloria.

La religiosità delle rime sacre è quella esteriore o pomposa, di che abbiamo ampiamente discorso parlando della *Gerusalemme*, e specie della seconda: o è lo smarrimento dell'anima e il bisogno di dissolversi e di scomparire: di cui anche abbiamo udito qualche nota. La religiosità del Tasso è più un conato, che una conquista. Anche nel campo religioso, anzi qui più che altrove, egli fu l'uomo dagli sforzi penosi e dalle sconfitte, un perpetuo peregrinante, un aspirante perpetuo. Ma appunto perciò le poesie sacre del Tasso hanno, per chi sappia leggerle, e senta il palpito di un povero cuore, mal dissimulato

nel gesto oratorio d'obbligo o di moda, un profondo interesse umano: che è quanto dire una potente espressione poetica.

Il Tasso indugiò quanto e fin quando potè ad essere cristiano. Le rime religiose [1] (comprendo in esse anche quelle morali, in cui il poeta ascolta le voci e i gemiti dell'anima sua propria) nascono tardi: negli anni avanzati della detenzione. Nei primi, quando la sciagura incombeva più grave, egli non vedeva che iniquità da vincere, calunnie ed accuse da respingere, potenze terrene da placare. Confidava negli uomini assai più che in Dio. E può essere notevole che nelle lettere, che allora scrisse a prelati e ad ecclesiastici, non supplicasse mai — se ho ben letto — in nome della misericordia, che i cristiani devono al cristiano. L'amicizia col padre Angelo Grillo, nel quale il poeta vide subito il suo liberatore, aprì la fonte della lirica religiosa del Tasso; come lo raccolse negli studi teologici, che poi non abbandonò più. E le rime religiose di Sant'Anna — e quelle scritte nei primi pellegrinaggi che seguirono — sono le più eloquenti delle tante che il poeta scrisse. I motivi si presentavano vigorosi; poi si estinguevano nella convenzionalità, non vivevano altrimenti che di una vita cerebrale.

Il sonetto prevale in questo primo periodo della lirica religiosa. Esso è la adeguata espressione di istanti della vita interiore del poeta, e di istanti eccezionali; per non dire che il Tasso aveva da seguire il Petrarca — egli non è mai senza un modello nelle

(1) Per esse, che il Solerti non ebbe tempo di accogliere nella sua edizione critica, mi sono giovato della edizione delle *Opere*, Firenze, 1724. Le *Rime sacre e morali* sono al terzo tomo, p. 571 sgg.

sue varie manifestazioni letterarie —, e la poesia religiosa del Petrarca si esprime in sonetti, e solo una volta nella canzone. E al Petrarca si richiamano parecchie pagine della lirica religiosa tassesca: come il sonetto pel Venerdì Santo (*Son.* n. 36), al Padre del Cielo (*Son.* n. 1 e 2), e i non pochi che dicono il proposito o il desiderio di sollevarsi a Dio, e l'attaccamento pertinace alla terra: con una passione e uno smarrimento più profondi che nel Petrarca. Talvolta è un'umile brama di pronta purificazione, perchè la morte forse è vicina: come nel secondo dei sonetti al Padre del Cielo: una preghiera a Dio, che si chiude con un pianto non sai se di fede o di terrore:

> Deh, pria che il verno queste chiome asperga
> di bianca neve, o di sì breve giorno
> copran tenebre eterne il debil lume,
> dammi ch'io faccia al tuo cammin ritorno
> quasi vestito di celesti piume,
> Signore, e tu mi pasci e tu mi alberga.

Talvolta il poeta ha quasi invidia di coloro che hanno superato le passioni e vivono nella pace: come in due sonetti al Mosti, di cui ho toccato altrove; e in uno a Cristoforo Tasso. Più spesso è una angosciosa coscienza della vanità dei propri sforzi a redimersi: come nel sonetto *L'amare notti in ch'io mi affliggo e doglio,* o in quello (*Son.* n. 11), ove il poeta rabbrividisce nella certezza del suo perpetuo travaglio interiore:

> Qual fui penso, e qual sono, e col passato
> il presente misuro a tutte l'ore,
> indi guardo il futuro, e pien d'orrore
> scorgo qual vita a me prescriva il Fato.
> E benchè or quel pensiero, or questo io tronchi,
> non però posso sveller la radice,
> onde germoglian poi cure maggiori.

E confessa a Maurizio Cattaneo, che egli non può dimenticare la dolcezza della gloria, nè l'amaritudine delle offese ricevute (*Son.* n. 22), anche se aggiunge che, a trarlo d'inganno, concorrono il pensiero dell'inferno e la contemplazione della Croce. Confessa a Lelio Tolomei (*Son.* n. 17) che, per quanto egli tenti di vivere per le cose divine, il desiderio di essere nella poesia lirica un altro Petrarca lo tiene inclinato alla terra. Al padre Panigarola (*Son.* n. 75) fa de' suoi tumultuanti indomiti affetti una pittura paurosa e disperante. Egli si sente preda del Maligno, le cui arti egli sa che perseguono e insidiano senza tregua anche chi fugge il mondo (*Son.* n. 56). Famoso è un suo sonetto ancora al Panigarola (*Son.* n. 58) sulla oppressione ed ossessione che egli patisce dal diavolo: il quale, per spaventarlo e per sedurlo, assume tutti gli aspetti: da quello di leone e di drago, a quello di agnello e di angelo. Sant'Agostino, nel XVI dei *Soliloqui*, non aveva detto di più, intorno alla potenza ed alla versatilità del Tentatore.

E il concetto fondamentale del cristianesimo, o dell'agostinianismo, della innata e irrimediabile malvagità umana, torna nel Tasso con la eloquenza della verità esperimentata. Senza l'aiuto divino, nulla può la volontà umana (*Son.* n. 35); e prega instancabile, per meritarsi, o per ottenere quell'aiuto. Talvolta si rivolge direttamente a Dio (*Son.*, n. 1, 2, 7, 79), tal'altra alla Vergine (*Son.* n. 66). Più spesso questo atterrito si affida alle preghiere, ai suffragi, all'intervento, insomma, in suo favore de' suoi amici spirituali. Non pochi dei sonetti, ove narra del suo conflitto interiore, sono confidenze a qualche religioso, perchè si muova, in Dio, a pietà del combat-

tuto, e in Dio lo sovvenga. Così il sonetto (n. 14) al predicatore mons. Fiamma, che lo illumini tra queste « false erranti larve » del mondo: così il sonetto (n. 32) ai Padri Certosini, che si ricordino, nelle loro preghiere, di lui « sepolto » nei peccati: così un altro sonetto al Panigarola (*Son.* n. 56), che deve sovvenirlo, perchè egli, più e meglio che altri, conosce quanto è « incerto questo campo di spirital battaglia »: o quello al padre Grillo (*Son.* n. 76), che dissipi i suoi « errori » e gli « inganni ed ombre »: o il sonetto dedicato, pare, alla Sarrocchi (*Son.* n. 35), il quale termina, trasferendo da vivo a vivo i suffragi, che per Dante avevano luogo tra i vivi, ma a vantaggio dei morti:

> Ma tu che pria segnasti alto vïaggio,
> quant'io stanchezza, hai lena, e tu m'invita,
> chè l'un per l'altro in erta via s'avanza.

Ma egli disperò, troppo spesso, del suo rinnovamento. Il Tasso adorò, non sentì Cristo. È consapevole che la vita è tutta un tessuto di amare illusioni; ma che egli non avrà mai la forza di liberarsene. Lo afferma in un sonetto (*Son.* n. 47) dei più intimamente autobiografici:

> Ciò ch'io fabbrico in terra, e ciò ch'io fondo,
> infelice architetto, appieno esperto
> ne' propri danni, ha fondamento incerto,
> benchè più che non pare ei sia profondo.
> Ma sì mi piace e mi lusinga il mondo,
> che, bench'io veggia a mille prove aperto
> esser fallace quel ch'ei tien più certo,
> l'orno e coloro, e i miei difetti ascondo.

Da tante penose contraddizioni, da tanto dissidio il poeta non vede una via di salute. Supplica più

volte per ottenere la contrizione del cuore; (p. e. *Son.* n. 24 e 30); in un ardente sonetto a San Francesco (*Son.* n. 13) prega gli sia dato di poter sopportare i suoi tormenti, e chiamarli « felici in Dio », così come il Santo sofferse e godette le stimmate: in un altro (*Son.* n. 15) prega Sant'Anna, che domi le tempeste « de' suoi torbidi sensi ». Dal rito e dalla credenza cattolica egli vorrebbe desumere i conforti e le speranze. Ma la sua è più religione che fede. I mali del corpo lo opprimono più degli spirituali. L'intercessione dei Santi è spesso impetrata per allontanare le sventure, per ottenere i beni: come nel sonetto (n. 8) a Michele Arcangelo, dal cui favore il poeta si attende « vita ognor lieta e sicura », o in quello alla manna miracolosa di Sant'Andrea (*Son.* n. 40), o a Sant'Antonio da Padova (*Son.* n. 64). Una volta (*Son.* n. 72) la preghiera è alle anime purganti, per la salute dei genitori, e propria: massime che è tempo d'indulgenza; non un accento di tenerezza pei cari morti.

Il poeta non prova la gioia o la serenità intimamente religiosa del *Fiat voluntas tua.* Ci si approssima una volta: abbruciato e distrutto dalla febbre (*Son.* n. 19), vorrebbe riposare, morire; ma si ravvede ad un tratto:

> Deh, sciocco, a che vaneggi? Alle tue mende
> ricorri, e pati. Alto Fattor, piëtate;
> se il corpo è infermo, almen risana l'alma.

Ma è sentimento che termina in un concetto. Perchè se il Tasso sente la magnificenza, assai meno sente la intimità e la poesia del cattolicesimo. Ha due sonetti su quel più mistico dei riti cattolici, che è la Comunione. L'uno (*Son.* n. 48) è una brama del cibo

miracoloso, anzi della « dolce ambrosia », e si conclude con un accenno ortodosso sulla natura del pane eucaristico « divina sostanza integra » e con un bisticcio sul sangue

maraviglioso, onde la Morte è morta.

L'altro (*Son.* n. 68) vorrebbe dire il giubilo del fedele dopo la comunione: ed è tutto un giuoco di metafore. Il peccatore è un tronco infelice e quasi morto, sul quale però si è innestato il ramo d'un albero sacro; l'anima sua era prima un deserto: poi un giardino, con rose, viole e gigli; che sono carità, umiltà, purità.... Povere costruzioni cerebrali e inanimate: nelle quali il tiepido cattolico ricorre, ed è un suo abito retorico e costante, agli ornamenti e alle perifrasi, per non chiamare con il loro nome i momenti e i fatti della vita cristiana, e farli intuire, più che vedere. La lirica propriamente cattolica del Tasso sente l'oratoria del pergamo; spesso magnifica, è anche più spesso concettosa. Si legga il sonetto a San Tommaso d'Aquino (*Son.* n. 51), o quello a San Giovanni Evangelista (*Son.* n. 39), o i due sulla Croce trionfante (*Son.* n. 36 e 81), o l'altro sul Tabernacolo, o sulla processione del *Corpus Domini* (*Son.* n. 82 e 80). Una qualche tenerezza è nei sonetti composti nella notte di Natale (*Son.* n. 23 e 24): puro di linee, pervaso da una nostalgia di pace, il sonetto a Santa Chiara (*Son.* n. 65).

Giacchè, più che nelle speranze di una religione positiva, dal suo perpetuo dissidio, dalla sua fatale scontentezza, Torquato credette trovare salute nella fuga dal mondo, nell'oscurità, nell'annichilamento, nel chiostro. In qualche momento della sua vita egli pensò già di farsi monaco, o quanto meno ec-

clesiastico; negli ultimi anni errò di chiostro in chiostro, e in un chiostro si estinse. Erano momenti di stanchezza e di inerzia. E lo stesso trapassare senza mai posa dall'uno all'altro dei malinconici asili, è l'indizio che non nel chiostro poteva tranquillarsi il travagliato: e che egli seguiva, anche per questa parte, uno di quei miraggi che si creano per la distanza, e si dissolvono come sono raggiunti, e tornano a sedurre da lontano. Ma chi viveva il chiostro in fantasia, ben poteva viverlo nei versi. La vita claustrale si presenta al poeta come l'oasi nel deserto dei giorni. Vedremo che ne trasse immaginazioni non vili pei poemi più tardi. Ma già le non poche rime per monacazione scritte in Sant'Anna sono delle più eloquenti della lirica religiosa tassesca. Dietro a ciascuno che fugge il mondo, è come un rammarico del poeta, un pentimento di non aver seguito quell'esempio. La giovine e nobilissima Camilla Pia si fa monaca; ha sacrificato, volente, tutte le gioie di una splendida vita: ha dimenticato di esser bella; ed egli (*Son.* n. 4), come può egli ancora restare, a cercare l'amore e la gloria poetica?

> Qual vaghezza di lauro, o qual di mirto
> stanco m'invoglia ancor? Perchè non vegno
> dove tu brami aver celeste palma?

L'intrinseca pace, l'oblio del mondo, che reca con sè la vita claustrale, trovano versi leggeri come carezze, immagini soavi come il desiderio ed il sogno. Si veda un altro sonetto a Camilla Pia (*Son.* n. 60) e i due al padre Ottaviano (*Son.* n. 54, 31) certosino: e quello in lode dei monasteri benedettini (*Son.* n. 26). Ma è notevole che il chiostro è pel

Tasso la casa della tranquillità e della sicurezza, assai più che il ritrovo di uomini spirituali, armati contro il Tentatore: è la fine dei travagli del mondo, non l'inizio della vita per Cristo. La vita contemplativa è inerzia, non fervore d'amor divino. Solo in una canzone (*Liete piagge beate*), che, nella agilità dei metri e nella pienezza e freschezza delle immagini, ricorda, volutamente, qualche felice canzone d'amore dei primi anni di Ferrara, l'amore per Dio di una vergine sorella assume il linguaggio ardente della sposa dei Cantici; e anche per questo suo carattere di eccezionalità l'ha messa giustamente in rilievo il Sainati [1]. Ma alla beatitudine interiore il Tasso non arrivò mai. Fu sempre diviso fra il mondo e Dio. Le *posse* non furono mai pari alle *voglie*: come si esprime in un sonetto (n. 25) a Ercole Rondinelli. L'errare di speranza in speranza fu la sua giovinezza: di speranza in speranza, e di affanno in affanno, la precoce vecchiaia. La coscienza di questa tristezza inspira la più dolente e significativa delle sue liriche sacre: la canzone alla Vergine [2], distesa essendo già pontefice Gregorio XIV, cioè verso il 1591, ma pensata nel misero pellegrinaggio del poeta a Loreto, nel 1587: quando, libero finalmente da Sant'Anna, provò due tormenti, massimi per quell'affranto, che Sant'Anna gli aveva impedito: la preoccupazione per la vita quotidiana, l'obbligo di avere e di esercitare una volontà.

La canzone non manca di elementi convenzionali:

---

(1) Sainati, op. cit., II, p. 235 sgg. La canzone, che si legge nella edizione delle *Opere* curata dal Rosini (Pisa, 1807), non è forse di sicura autenticità.

(2) Incomincia: *Ecco fra le tempeste e i fieri venti....*

forse, come il pellegrinaggio, doveva far parte del voto fatto dal poeta, dopo che nel carcere gli apparve la Vergine, tra San Bernardo e Santa Scolastica: come è narrato in un sonetto assai più celebre che bello; e fu pensata a lungo: e non difettano gli ornamenti di lusso. È comune ciò che ha particolare riferimento al tempio miracoloso: concettosa l'immagine di Atlante, che invidia il monte di Loreto: oratorie le laudi di Gregorio XIV, degno di essere paragonato, naturalmente, a Gregorio Magno. Ma questi stessi elementi convenzionali non si avvertono nella nota di stanco dolore, che pervade tutta quanta la canzone: e che si determina nella figurazione, onde essa si apre: dell'uomo agitato e perseguitato dalla Sorte, come nel frammento al duca di Urbino: nello smarrimento dell'uomo che invoca la lena dall'alto: nel terrore dell'uomo, che sa la propria impotenza a liberarsi, ad elevarsi. Onde il poeta chiede, come tante volte prima e poi, ma non mai con tanta tenerezza, di poter piangere:

> Vergine, se, con labbra ancora immonde
> e di mele e d'assenzio infuse e sparse,
> di lodare il tuo nome indegno io sono,
> di canto invece il pianto io chiedo e l'onde
> dell'amorose lacrime non scarse,
> caro della tua grazia e santo dono,
> che sovente impetrò pace e perdono.
> Vagliami lacrimando
> quel ch'io sperai cantando,
> vagliami dei lamenti il mesto suono:
> vedi che fra' peccati egro rimango,
> qual destrier che si volve
> nell'alta polve e nel tenace fango . . . .
> O regina del Ciel vergine e madre,
> col mio pianto mi purga,
> sì ch'io per te risurga
> dal fondo di mie colpe oscure ed adre.

E, nel pianto, l'anima ammonisce se stessa, con parole di trepida maternità, a rinunziare a tutte le audacie: perchè, dopo, è il precipizio:

> Anima vaga, al precipizio avvezza
> angelico ed umano, or ti conferma
> con questi più sinceri e santi esempi.
> Qui va piangendo i tuoi passati tempi,
> quando con fragil possa
> pensavi Olimpo ed Ossa...:

allusione probabile ai dubbi ereticali della gioventù: chè anche altrove il Tasso ritrae gli eretici nella immagine dei giganti, che imposero l'Ossa sull'Olimpo e sul Pelio, per iscalare il Cielo. E qui è un verso petrarchesco: e tutta la canzone, nella testura metrica e nel motivo generale del peccatore che prega la Purissima, ricorda la petrarchesca alla Vergine. Ma l'imitazione, se pur fu voluta, rimase intenzionale. Nel Petrarca è lo sbigottimento del vecchio peccatore, ma anche la serena fiducia, che l'aiuto della Interceditrice non mancherà. Nella canzone del Petrarca è tutta la vita spirituale del Cristiano: peccato, penitenza, speranza: nella sua figurazione tipica. Anche perciò quella canzone è così universale, che ogni cristiano potrebbe recitarla per sè, come è delle preci ecclesiastiche rituali. Ma nella canzone tassesca l'euritmia della vita cristiana è spezzata. L'avvilimento del peccatore è troppo più che la fiducia. È l'invocazione del disperato attraverso il linguaggio del credente. Il manco di coesione organica del tutto, la disuguaglianza degli atteggiamenti stilistici, sono anch'essi indizio di un'anima singolarmente perturbata. È componimento anche più drammatico, che lirico, e che, staccato da una concreta individualità, e da una concreta situazione, non dice più nulla, o non dice abbastanza.

* * *

Ma la libertà, e il ritorno alla vita del cortigiano, uccidono la religiosità travagliata ed intima della canzone alla Madonna di Loreto, e delle liriche di Sant'Anna: a incominciare dalla canzone pel battesimo di un figlio del duca di Mantova [1], composta qualche anno prima di quella. È una enumerazione dei riti battesimali, ciascuno dei quali espresso con le solenni amplificazioni, che sono tanta parte della poesia di gala del Tasso; al poeta è presente la Corte più che il tempio. Ma specialmente a Roma la poesia religiosa del Tasso perde ogni eloquenza che viene dal cuore, e si fa tutta oratoria e rettorica. La religiosità non è allora che nel soggetto, anzi nel titolo. Ciò si vede nella canzone [2] per il cardinalato conferito a Scipione Gonzaga, che pur fu per tanti anni il confidente e l'amico del poeta; si vede in una canzone pindarica a Sisto V [3], ove è principalmente messa in luce quella potenza terrena del papa, quella sua superiorità sui re, che abbiamo veduto sedurre più volte il cantore del trionfante cattolicesimo restaurato. Ma la deficienza poetica e la virtuosità rettorica è cospicua nel poemetto che narra la vita di Sisto V: di cui è preludio una serie di stanze in lode delle « acque felici », da quel pontefice derivate a Roma [4].

Il poemetto è tutta una successione di pagine enfatiche, che fanno a soverchiarsi l'una l'altra; è vi-

(1) Incomincia: *Qual figura, quali ombre amiche o segni?...*

(2) Incomincia: *Non è nuovo l'onor di lucid'ostro:* — ed è tra le *Rime eroiche*, ed. cit., Tomo II, pag. 529.

(3) *Come poss'io spiegar del basso ingegno....*

(4) *Acque, che per cammin chiuso e profondo....*

sibile la maniera dei panegirici di Claudiano. La protasi è nuova: o almeno singolarmente audace. Sisto sarà l'oggetto e l'inspiratore del canto: l'eroe e l'Apollo:

> Te, Sisto, io canto: e te chiam' io cantando,
> non Musa o Febo, alle mie nove rime.
> Come potrei senza tua aita, o quando,
> d'Elicona salir l'eccelse cime,
> o del tuo Monte? . . . .

Il papa è Dio in terra. La vita di Sisto è la vita del Santo: di un santo senza umanità, in cui le virtù si addensano sulle virtù: onde il poeta crede sia più facile cantare di scienze e di astronomia, che dire le lodi di lui. E tuttavia sono povere lodi comuni. Il poeta vede via via in quel suo eroe il francescano perfetto, il perfetto padre provinciale, il cardinale eletto da Pio V, il pontefice; ma sente che la materia è poca, che la trattazione è ordinaria; e introduce una visione del giovine studioso di teologia: che vede in quel ratto tutto il processo della storia sacra fino al Diluvio, e adombrato Cristo e il papato. È una digressione mostruosa; ma il poema è accresciuto. Il quale rimane però la biografia non di un santo, ma del santo, non di un papa, ma del papa. È il trionfo del luogo comune. Sulla fine del poemetto è un accenno alla rigida giustizia di Sisto V, alle magnifiche opere edilizie da lui compiute, alla sua idea di una crociata contro i Turchi; ma si direbbe che in quella singolarissima figura di pontefice il Tasso non vedesse nulla di singolare e di personale: non l'antico porcaio: non, nel vecchio più che ottantenne, l'indomita energia di un giovane: non il programma austero di riforme. Il poeta, nonchè mettere in valore gli aspetti dell'individuo, si sforzò anzi di spegnerli nell'astratto e nel generico.

Come si sforzò, per amor del decoro, di nobilitare e di uccidere ciò che di più delicato e umano ha la credenza e il rito cattolico. La canzone pel presepio del 1587 [1], in Santa Maria Maggiore, si può recare come esempio. Il presepio non ci è ritratto che in una immagine, messa lì per rispetto della tradizione; ma, nel canto non pervaso da nessuna tenerezza, e tutto magnifico, essa non dice nulla, e stona: la Madre che adora il suo Pargolo « tra l'asinello e il bue ». La maternità non ha nessuna espressione. Maria è mirabile per la sua verginità feconda: è la Regina del cielo

che il parto adora, che promesso fue;

non è la madre. Senza nessuna parola è il divino canto degli Angeli nella notte. I pastori sono appena accennati. L'umiltà è la virtù che più mancò al Tasso; e quindi la sua incapacità a comprendere la festa dell'umiltà e degli umili, che è il Natale. Per compenso — se può essere un compenso — il poeta mette in luce i magi, nel loro splendore orientale. E se non si vede il Dio nato uomo, si vede il Dio biblico, ritratto via via, in tutti i momenti della sua terribilità. Il Nato vincerà l'inferno, debellerà il Gentilesimo. Ed ecco, una potente figurazione degli idoli infranti, dei vecchi riti abbandonati. La Verità è discesa fra gli uomini: ed ecco un'apostrofe alle genti, perchè da tutto il mondo corrano ad adorarla, E il poeta oratore vuole anche essere teologo: al mistero dell'Incarnazione è dedicata un'intiera strofa. Nell'insieme, la canzone ha una pienezza di schema.

---

1 Incomincia: *Mira devotamente, alma pentita....*

una saldezza di costruzione, una grandiosità di linee, che anticipa la maniera degli inni sacri manzoniani. Ma l'umanità del Manzoni è troppo più viva e profonda, anche nel meno bello di quegli inni.

E nell'umil presepe
soavemente il pose
e l'adorò, beata,
innanzi al Dio prostrata
che il puro sen le aprì:

dice senza confronto più della seconda e terza strofa della canzone tassesca: accenna con isquisita sobrietà al mistero del Dio fatto uomo; ma quel mistero è esso stesso occasione ad una più trepida e appassionata maternità, cioè ad una più profonda poesia. Del resto, troppo fondamentalmente diverso è l'atteggiamento religioso del Tasso da quello del Manzoni. L'inno manzoniano è il racconto evangelico o il rito esaltato davanti alla comunità cristiana; e nella fede e nell'entusiasmo della comunità il poeta conferma la fede propria e moltiplica il proprio entusiasmo. Onde l'assenza di ogni intento didascalico e teologico. La canzone tassesca è una meditazione dell'anima *pentita*; e si inizia come un soliloquio: anche se poi via via si trapassa nel panegirico. Chè anche qui il poeta è il cantore della chiesa trionfante, chiusa in potenza nel presepio di Betlemme: è il cantore di Sisto V, nel cui nome si inizia e si chiude la canzone. Gli ultimi due versi, in cui il poeta ricorda la propria povertà, sono forse una pudibonda richiesta:

Poichè odori non ho, ch'io sparga o incenda,
o statue, o spoglie d'or, ch'al tempio appenda.

XXIV.

Il motivo della penitenza

Un senso di religiosità più profondo e più intimo che a Roma occupò il poeta negli anni della sua prima dimora a Napoli; al che dovette contribuire non poco l'ospitalità presso i monaci Olivetani, che al già bandito dal Reame assicurava l'incolumità. Per obbedire a quei monaci — e più al proprio istinto — il Tasso componeva, verso il 1589, il primo canto del *Monte Oliveto*, che, con le *Sette giornate del Mondo Creato*, costituisce il saggio più ampio e significativo della sua produzione religiosa: in ciò che essa ha di più fiacco e retorico, e anche di più personale e sentito.

Il *Monte Oliveto* [1] vorrebbe essere la biografia di Giovanni, poi Bernardo Tolomei da Siena, che nel secolo XIV fondò l'Ordine degli Olivetani. Il poeta segue via via il santo, a incominciare da quando, studente di diritto, perde la vista, che riprende per intercessione della Vergine. Allora il gio-

---

(1) È pubblicato in *Opere minori* di T. T., edizione *Solerti*, vol. I, p. 341 sgg. — Interessante il breve ma sostanziale studio di G. Mazzoni, premesso al vol. II delle *Opere minori*, dal titolo *Del monte Oliveto* e *del Mondo creato*.

vine convertito fa, nella scuola, ai suoi compagni stessi, una lunga predica sulla necessità di fuggire il mondo. Gli uditori si commuovono: Patrizio e Piccolo (cioè un Piccolomini) si raccolgono con Giovanni nella solitudine. Quivi a Giovanni apparisce un angelo, che gli annunzia la gloria che lo attende: e anche egli vede la scala di Giacobbe, noto simbolo della vita contemplativa, per la quale gli angeli portano su al cielo le anime dei mortali « stanche e lasse ». Indi Giovanni è rappresentato sereno in mezzo alle montagne. I seguaci vengono in copia: e l'invidia: e la calunnia. Egli è accusato di non essere ortodosso; onde manda messaggi al papa che lo scolpino. E il papa ascolta, assolve, e approva il nuovo ordine. Intanto la Madonna è apparsa al vescovo di Arezzo, Guidone; e gli dà la veste bianca, che poi vestiranno gli Olivetani, e la regola dell'ordine e lo stemma di esso: tre monti, ombreggiati da un ulivo, a indicare che i popoli dei tre continenti verranno all'unità e alla pace della fede. Infatti i discepoli del Fondatore vestono quell'abito bianco; e poi tracciano il circuito del monastero. Il luogo arido diventa improvvisamente vago e fertile. E il lungo canto si chiude con l'accenno ai giardini e al boschetto che circonda il chiostro, favorevoli alla tranquilla vita contemplativa. Del resto il poeta si era proposto di cantare, non tanto la vita del santo e la severa legge, quanto

> i verdi chiostri e il precipizio intorno;

sì che io ho qualche dubbio se il poema sia interotto, o non dovesse terminare lì dove termina.

Il *Monte Oliveto* è, come il panegirico di Sisto V,

l'opera non più di un poeta, ma di un letterato, che cerca di dare forma e tono epico a una convenzionale vita di santo, con qualcheduno degli accorgimenti o dei meccanismi del genere o del mestiere: l'invocazione, la visione delle cose che seguiranno, gli episodii; del letterato, che vuol dire con nobiltà oratoria i momenti umili ed alti della vita cristiana: dissonanza che non poco contribuisce a togliere al poemetto l'efficacia edificativa e commovente delle leggende divote. Quel letterato è, anche qui, il panegirista ufficiale della chiesa cattolica: perciò l'angelo, che rivela al solitario Giovanni le glorie dei futuri Olivetani, non mancherà di dire come, nel tempio che sorgerà su quel monte, pacificato l'orbe cristiano, converranno un giorno Paolo III e Carlo V: circostanza che doveva interessare singolarmente non meno i monaci che il poeta. Il quale non vuole neppure questa volta destare risentimenti con le sue lodi; e celebra gli altri monasteri Olivetani che, da quel primo, si sarebbero propagati in Italia: massime quello di Napoli; come nel preludio del poemetto esalta il cardinale Caraffa, protettore dell'ordine. Ma, per la verità, l'elemento laudativo o adulatorio è assai temperato in questa opera di spiriti prevalentemente ascetici.

L'ascetismo si rivela in varii modi. La bellezza non dice più nulla al suo già fervido adoratore. Il poeta ha rinunciato anche a ritrarci le forme dell'angelo di Dio, che apparisce a Giovanni. Una figurazione della vita idilliaca di lui sulla montagna si arresta al principio, uccisa da frasi di maniera, in cui pur senti un eco, morto, del canto VII della *Liberata*. Come nelle *Sette giornate*, la donna non è ricordata mai; se non forse dove, nella gran pre-

dica di Giovanni ai compagni sulla fuga dal mondo, si accenna perifrasticamente al vizio della carne.

La quale gran predica, che occupa ben la metà del canto, è la parte più significativa del poemetto. Essa corre tutta su una visione o su un terrore apocalittico:

Disponete rifugi al gran flagello.

È un incuoramento alla penitenza, o alla vita contemplativa; di cui sono via via evocati i campioni o i simboli, offerti dal vecchio testamento: Giacobbe, Mosè, David, Giona, Elia..., e la vita contemplativa è allegorizzata ne' suoi varii aspetti nelle sei città oltre il Giordano. Siamo allo spirito mistico di San Bernardo o di San Pietro Damiano. E siamo, anche, ad una più recente e clamorosa oratoria ecclesiastica. Quel *fuggiamo* ripetuto cento volte perde della sua opprimente uniformità nelle variazioni fonetiche e mimiche di un ipotetico predicatore. Ma e in quella predica e altrove, quella che era ormai la nota sincera della poesia tassesca, il sentimento di una stanchezza mortale, una trepida paura del travaglio imposto dai giorni, la sete del riposo e della pace, profonda e assoluta come quella della morte, si afferma eloquente. Il poeta si sente vecchio e frale: al cardinal Caraffa:

E questo peso alleggia e questa soma,
che di portar ricusa il debil tergo,
tal che a gran pena or mi sollevo ed ergo . . . .

Potentemente espresso il terrore dell'invitto peccato (*st.* 21), il senso della vanità di tutte le grandezze umane (*st.* 29), il dogma pessimistico, che l'ingiustizia trionfa tra gli uomini (*st.* 48). Il ripo-

sare in Dio, il bramato assorbimento dell'anima in Lui trovano accenti di un fervore, che ricorda le rime religiose di Vittoria Colonna:

> Questo è fuggir: sapere ove ritrarsi,
> e sovra il corpo e sovra il mondo alzarsi.
> Questo è fuggir: morire al falso mondo
> e nascondere in Dio la propria vita,
> in quel mare ove mai pensier profondo
> o mente umana in contemplando ardita
> ritrovar non poteo la riva o il fondo:
> in quel porto dell'alma sbigottita,
> in quel placido sen, cui non perturba
> Eolo o Nettuno o tempestoso turbo . . . .

E più oltre:

> Sì come fugge a' dolci fonti il cervo,
> che surgon chiari e di feconda vena,
> l'alma s'attuffi in Dio, non pur s'instille,
> ch'eterno fonte è Dio d'acque tranquille.
> Nè mai d'altra fontana o d'altro rio
> l'onda estinguer potrà l'ardente sete;
> ma, più bevendo, infiamma il suo desio
> l'uom, che sparge diletto e doglia miete:
> nè del nostro dolore induce oblio
> altro gorgo di pace e di quiete:
> chi ben del mondo e sol di lui si stampa,
> sol poi bevendo in Dio risana e scampa.
> È Dio quel fonte, ove l'accesa fiamma
> del van diletto è spenta e il folle ardore;
> ma di foco divin subito infiamma,
> s'estinto ei trova e in lui gelido core.
> O fortunata la veloce damma
> ch'in lui s'accende di celeste amore,
> e chi l'amor terren bevendo ammorza,
> nè teme al dolce fonte inganno o forza.
> O fonte ch'ognor piena e sempre larga
> sei di tue sante grazie, . . .
> l'anima che ti brama in te si sparga
> e smorzi ogni altra voglia . . . .

E tuttavia l'ascetismo del poema è sostanzialmente negativo. La gioia del soffrire per Cristo non

vi trova nessun accenno. Dio non si fa vivo all'anima penitente.

> Ma sen fuggì con due compagni al monte,
> a soffrir sete e fame, ardore e gelo,
> a privarsi di sonno e di riposo,
> e Dio pregando in chiuso loco e ascoso:

la pratica ascetica è fine a se stessa. Il religiosismo è riguardato nelle sue forme chiesastiche. La parte del poemetto che ha riferimento al vestito e alla regola dell'Ordine ha meno ampiezza, ma non meno importanza della predica di Giovanni ai suoi compagni. Quella Madonna, tutta vestita di bianco, che apparisce al vescovo Guidone, starebbe bene sull'altare di un oratorio di monache. La pia leggenda è narrata, ma senza più lo spirito religioso e poetico animatore.

E l'edonismo del poeta e dell'età sua serpeggia mascherato di santimonia. Il luogo scelto dai primi solitarii ad edificarvi il monastero, diventa, da deserto, giardino. Una età ed un'anima sinceramente religiosa lo avrebbero lasciato com'era. Il fervore mistico abbellisce da sè ogni deserto. Dante vede nella sua nudità

> il crudo sasso in fra Tevere ed Arno,

dove Francesco attinse l'ultimo spasimo e l'ultima gioia di amor divino. Ma il monastero è per il Tasso, già lo sappiamo, il tranquillo luogo idoneo alla vita contemplativa: vita di inerzia sentimentale e, tutt'alpiù, di sottilità dialettica. Il poema si chiude con la pittura di boschetti ameni, nei quali è lecito andare a diporto, o sedere contemplando. Anche all'autore del Monte Oliveto il chiostro apparisce quello che in un sonetto già ricordato:

> Nobil porto del mondo e di fortuna,
> di sacri e dolci studi alta quiete,
> silenzi amici, e vaghe chiostre e liete,
> là dove è l'ora e l'ombra occulta e bruna:
> tempi, ove a suon di squilla altri s'aduna . . . :

insomma un pensionato per vecchi, anche più comodo che triste. Di penitenze e di disciplina non si parla, o poco; e anche se ne parlasse molto, quel San Giovanni sarebbe pur sempre un povero santo, la cui santità non ha nulla di eroico, nulla dell'energia che viene da Dio. Certo, nel celebrare la vita del fondatore degli Olivetani, il Tasso era legato da biografie o da tradizioni; ma certo, anche, egli non mise in valore di quella vita che gli elementi più in armonia col religiosismo tutto esteriore e prestigioso della Restaurazione. E chi confronti il poema con qualche passo dei canti danteschi di San Francesco o di San Domenico, probabilmente presenti all'autore, vede come diversamente è concepito il santo in una età di fede e in una di credenza. Misticamente o allegoricamente significative di santità sono in Dante le regioni dove nacquero i due santi: chè il miracolo, il segno divino, preannunzia gli eletti prima della loro nascita, li accompagna e li distingue anche negli anni della fanciullezza e dell'infanzia. Nel Tasso la figurazione di Siena, onde venne il fondatore degli Olivetani, è meramente topografica: è perifrasi di retore:

> L'una fra i colli siede in parte aprica,
> non lungi all'Arbia, che sen corre al lido.

In Dante le virtù dei due santi si staccano dalle virtù umane, se pur non le negano. Nel santo tassesco sono messi in luce i pregi, che il mondo

esalta. Molto si insiste sulla nobiltà dei natali di Giovanni: sulla vigoria dell'ingegno, sulla superiorità che il giovane si acquistò nelle scuole di diritto:

> Venne alla scuola, e da sublime loco
> novo soggetto incominciò repente,
> sì che appo lui muto starebbe o roco
> quel Greco, che sembrò fulmine ardente,
> o quel Roman, la cui sonora lingua
> par che le fiamme della patria estingua.

È, senza il secentismo, lo stesso movimento psicologico, anzi retorico, onde il panegirista manzoniano di Carlo Borromeo paragonava il santo ad Archimede e a Carneade: ed è la stessa incapacità a penetrare in ciò che ha di peculiare l'anima del santo; e quindi l'esaltazione, invece che della sua eroica spiritualità, dei meriti e delle qualità estrinseche e mondane. Il fondatore degli Olivetani non sente la carità divina. La sua conversione non è quella di Paolo, o di Agostino; ma quella di Costantino: conclusione di egoismo: gratitudine alla Vergine, che ha ridato al giovine la vista perduta. Quella santità non ha niente dell'energia battagliera, che vuole imporre tra gli uomini il regno e il senso di Dio; ma si rivela nel pavido bisogno di fuggire dal mondo, di estinguersi, di sopprimersi. I santi danteschi sono attività prepotente. Domenico

> in picciol tempo gran dottor si feo,

per la difesa e la propagazione della fede; e non conobbe inerzia contemplativa, ma

> . . . . negli sterpi eretici percosse.

Giovanni studiava già per intenti tutti terreni, anche se nobili:

a dar luce alle leggi, al mondo luce,
luce agli ingegni tenebrosi e loschi:

poi si chiuse nella solitudine: vita senza continuità, senza programma, senza meta. E senza la energia di una umile ed alta coscienza, nella quale è la giustificazione delle proprie opere.

La gerarchia approva, in apparenza, l'ordine di San Francesco: in realtà è il santo che si impone alla gerarchia. In esso è l'atteggiamento dei profeti d'Israele di fronte al sacerdozio. L'umile figlio di Pietro Bernardone, il « dispetto a meraviglia », si presenta al papa « regalmente ». È il rivelatore della volontà di Dio al ministro di Lui. Ma il santo tassesco ha bisogno del papa, come la donniciuola del confessore. Giovanni è accusato di poca ortodossia, e sente il dovere di mandare messi a giustificarsi, come il Tasso si giustificava già ripetutamente davanti agli Inquisitori di Bologna e di Roma. E i messi di Giovanni non sono, no, gli annunziatori di una nuova divina parola. Essi sono niente davanti alla gerarchia nel suo splendore cattolico. Essi si inginocchiano al papa — al papa avignonese; e quel papa non è, come per Dante, l'interprete e l'esecutore dell'« Eterno Spiro »; ma il re dei re, che calca le teste incoronate, il papa della Restaurazione, Sisto V insomma:

Qui del vïaggio lor venuti al fine,
vider i templi a tanta gloria angusti;
e in lor, di tre corone adorno il crine,
quel che fa i regni e li concede ai giusti.
E baciar con ginocchia a terra inchine
il piè, ch'umilia i regi e i grandi augusti,
e che potea il leon calcare e il drago,
quando di Roma fu minor l'imago.
E riverenti e con parlare umíle
sposero il comun voto al sommo Padre:

ch'è di fuggire il mondo e il secol vile,
e s'egli ha cose pur care e leggiadre....
  E l'accuse purgaro, onde li morse
l'iniqua invidia e i suoi veleni sparti,
mostrando che giammai non torce o torse
pur un lor passo dalle sane parti....
  Consentì il Sommo Padre....

La religiosità del santo tassesco è negativa; è principalmente tremore dell'eterodossia: adesione alla gerarchia ed al dogma. E si intende che il poeta di quella religiosità, che non arriva a serenare e neppure a vivamente conturbare l'anima profonda, possa continuare ad essere il poeta degli encomii e delle galanterie. L'ambiente era potentissimo su quel debole: il religioso come il mondano. Quanta copia di rime profane e mondane dopo il *Monte Oliveto* e a Roma e a Firenze, e più nella seconda e onorata dimora del poeta a Napoli! Tra le canzoni pindariche per incoronazioni di papi, madrigali arguti e sonetti lamentosi d'amore, e rime petrarchesche, come le tre canzoni per le belle mani della principessa di Conca, e insieme i componimenti per la Filomarino, amante del principe [1]. E intanto stendeva forse i primi canti delle *Sette Giornate!* In quell'anima potevano coesistere le più diverse tendenze. In quell'osservante cattolico perdurava il vecchio uomo, anzi l'uomo invecchiato, e il nuovo non sorgeva mai. In lui era mondanità e pietà, vanità e spirito di mortificazione, egoismo ed ascetismo. Cercava i monasteri e il palazzo del marchese Manso, o la corte splendida di Cintio Aldobrandini. Sino negli ultimi anni provava la nostalgia dell'antica

(1) *Rime*, ediz. Solerti, II, 454-463.

vita, dell'antica gloria ferrarese. Nè sventure, nè avvilimenti estinsero mai il suo orgoglio di gentiluomo e di poeta. Onde fino agli ultimi anni la religiosità sa in lui di sovrapposizione, non rivela la fede, ma tradisce lo sforzo penoso verso la fede. Le più tarde rime sacre sono un appello alla contrizione: un insistente richiamarsi alla riflessione, perchè il racconto evangelico, o la tradizione divota, o il rito chiesastico commuovano la coscienza, per sè inerte e morta.

Era un atteggiamento della fiacca religiosità del tempo. I nuovi ordini, quello dei Gesuiti prima degli altri, conoscevano e praticavano tutta una mistica pedagogia, per eccitare la contrizione, per invogliare tra le lacrime alla conversione. O per riflessione, o per mezzo dei sensi, conveniva suscitare a tener viva una fede, che non aveva radici nel profondo. Era il meccanismo in luogo della spontaneità. La letteratura poetica si prestò al bisogno; specie con un genere che ebbe larga fortuna: *Le Lacrime. Le lacrime di S. Pietro* del Tansillo, *Le lacrime della Maddalena* del Valvasone, *Le lacrime del Penitente* del Grillo sono tra gli esempi più insigni. Il Tasso non poteva restare addietro.

Nel 1593, nella sua penultima residenza a Roma, componeva *Le lacrime di Maria* (1), e poi *Le lacrime di Gesù*. Veramente, non si ritraggono qui, come in quei poemetti, i lamenti di peccatori ravveduti. Ma cioè se diverso è il motivo, identico è il fine e lo spirito: indurre al pianto salutare della penitenza il peccatore che legge od ascolta.

---

(1) A p. 594 e 595 del tomo ed edizione citata.

Il momento del *Pianto di Maria* è quanto mai poetico ed umano. Gesù è salito già al cielo: da molti anni: già morti sono tutti i discepoli di Lui. La madre, grave d'anni ormai, rianda quanto nella lunga vita ebbe a soffrire, e prega Dio che la richiami al cielo, ove rivedrà il figliuolo suo. Ma il racconto è torto allo scopo di indurre a penitenza: e la unità primitiva, l'inspirazione o il motivo centrale, si disperdono e muoiono in una moltitudine di particolari ognuno vivente per sè, ed esagerato per l'effetto commotivo.

> Rimembro l'umil cuna e i rozzi panni
> e il dolce lamentar del picciol figlio . . . .

è tenero; ma sono poi ricordate, con amplificazioni retoriche, gli altri dolori della madre: la fuga in Egitto, il figlio perduto, quando si recò a disputare nel tempio, il figlio alla colonna, sulla croce, morente (ove sono spese due importunissime ottave a dire dell'eclisse e del terremoto, che accompagnò la morte della Vittima). Tenera, ancora, la figurazione del cadavere nel grembo della madre:

> impallidito il bel volto sereno,

e

> sparso nel dolce seno, ond'egli nacque,
> di lacrime e d'odori e in lino avvolto;

ma e qui e altrove si interpone, tra il poeta e l'afflitta, il teologismo. Ella ricorda i piedi del Morto:

> . . . . e questa mano e quella
> che fece il Sole ed ogni ardente stella;

e pensa:

> . . . . come in Croce estinto ei giova,
> anzi vita ne dà: mirabil angue,
> ch'unge del nostro error l'antica piaga.

A Maria, a Gesù il poeta del tardo Umanesimo non si accosta con l'affetto ingenuo di Jacopone o di Giotto. Egli non ama abbastanza quella madre piangente. Egli vuol fare non un'umile poesia, ma una grande predica, una magniloquente esortazione a penitenza: l'enfasi arriva al barocco e al grottesco:

> Chiaro sol, che, rotando, esci dal Gange,
> d'alta corona di bei raggi adorno,
> piangi dolente or con Maria che piange,
> e piovoso ne porta e oscuro il giorno.
> Tu piangi al duol, che la scolora ed ange.
> O luna . . . .
> E voi spargete ancor di pianto un nembo,
> pallide stelle . . . .
> Colla madre di Dio tu piangi, o madre
> dei miseri mortali, egra natura, . . .
> Piangan le notti tenebrose ed adre
> oltre l'usato: e quei che il sasso indura
> e il vento e il gelo inaspra, orridi monti,
> spargano lacrimosi e larghi fonti . . . .
> E corra al mesto suon de' nostri carmi
> lacrime il mar dall'una all'altra sponda . . . .

E finalmente:

> Piangan con le pitture a prova i marmi,
> del cor men duri ove il peccato abbonda:
> e l'opre d'arte muta, alte colonne:
> sembrin le statue lacrimose donne!

È il clamoroso verbalismo di un'anima frigida, e che vi vuole esaltare al suono e al rimbombo delle proprie parole. Ma nel poema retorico e convenzionale l'anima dell'uomo stanco e vinto si sorprende tal-

volta: come nella brama desolata di morire della madre solitaria:

> Piangea la Madre allor, quasi in deserta
> valle di pianto, ove il dolor sommerga;
> piangea per gran desio . . . .
> E piangea stanca pur nel corso umano
> e col peso mortal, ch'è grave salma.
> . . . .
> E piangendo dicea: Oh! com'è lunga
> la mia dimora, anzi l'esiglio, la terra!
> Deh, sarà mai che a te ritorni e giunga,
> pur come da tempesta o d'aspra guerra?
> Bramo esser teco, o Figlio . . . .
> Deh, non soffrir che si consumi ed arda,
> tra speranze e desiri, il cor penoso,
> odi la madre, che si lagna e tarda,
> odi la madre pia, figlio pietoso . . . .

Ma alla povertà di calore intimo, al manco di movimento delle *Lacrime di Maria* dovette contribuire non poco l'occasione che suggerì il poemetto. Il quale volle essere il commento di una incisione forse del Dürer, posseduta da Cintio Aldobrandini. La pittura e la poesia non potranno mai illustrarsi a vicenda. *Le lacrime di Gesù*, poemetto della stessa natura e maniera, poteva correre più libero; non perciò è più bello: ed è assai più freddo. L'uomo Dio non rivela al poeta la sua umanità, nè la sua divinità. È un Dio che piange, senza tuttavia essere un uomo. I momenti, in cui il Cristo pianse, sono evocati, al solo scopo di indurre al pianto il cristiano; come se nel pianto fosse l'imitazione di Cristo: e come se il pianto di Cristo fosse una funzione o un attributo isolato della sua personalità.. È quella fragmentazione del Divino, che avrebbe generato più di un nuovo culto nell'età della Restaurazione: è l'incapacità a sentire Dio nella sua unità.

Anche più che una predica, *Le lacrime di Gesù*

sono una meditazione in due parti: nella prima delle quali si considera *chi* piange, e nella seconda *che* Egli piange: la prima è una esaltazione del Dio umanato, la seconda una storia della sua sofferenza fra gli uomini. L'invito al pianto è il motivo fondamentale, che si esaurisce nella iperbole e nel luogo comune, attestando ancora una volta non lo spirito di contrizione, ma la brama di essa. E la materia è poca; onde — senza nessuna opportunità — si introducono le lodi di Roma e dei primi Cristiani, alle cui lacrime di penitenza si deve, se Dio non distrusse la corrotta città; e il panegirico si conchiude platonicamente:

> Sembri Roma celeste agli occhi nostri
> com'è l'Idea negli stellanti chiostri.

La brama della contrizione pervade anche la canzone alla Croce [1] che il Solerti in un luogo crede scritta nel 1590, quando il poeta, in viaggio da Roma a Firenze, sostò nel monastero di Monte Oliveto presso Siena, e in altro luogo crede del 1593, dello stesso anno delle *Lacrime* [2]. È una meditazione da Venerdì Santo; se non che il poeta parla qui non a un pubblico di devoti, ma alla sua propria anima. L'invito al pianto è clamoroso:

> Oggi che piange il sole,
> oggi che il cielo e il mondo ampio e natura
> piangono in veste tenebrosa e oscura,
> anima, chi non piange?
> Chi non sospira, e non si lagna e dole?
> Anima, quai singulti o quai parole,
> qual Etna di sospir, qual Po, qual Gange
> di lacrimoso umore
> bastano al tuo dolore?
> qual cor di marmo, ahi, non si spetra e frange?

---

(1) A p. 585.

(2) SOLERTI, op., cit. p. 651 e 753.

I Crociati, in vista di Gerusaleme, avevano lamentato parimenti:

> Duro mio cor, che non ti spetri e frangi?

Ma e il giovine Tasso e il canuto rimasero al di qua della invocata conversione. Tanto più il cristiano ha bisogno di provocarla meccanicamente. I colpi di martello della scena della crocifissione devono risuonare dentro l'anima sua:

> Alma, al pensier rimbomba
> il sonoro martel coi duri colpi:

e deve attristarla la tetra luce del cielo, se non pur quella del tempio:

> Languido lume e lacrimosa luce:

il qual verso, che chiude ogni strofa, ricorda quello che chiude parimenti ogni strofa del lamento delle Muse sulla morte di Corinna: scomparsa

> lieta lasciando lacrimosa luce.

Ma quanto il verso del *Rogo* è espressivo, altrettanto è comune quello della canzone. Di cui non è bella, cioè viva, che la mossa iniziale, ove il poeta ci si rappresenta con la sua povera, irrequieta, incontentabile anima ammalata:

> Alma inferma e dolente,
> che sì diverse cose intendi e miri,
> la terra e l'onde e i bei celesti giri,
> ed or leone, or drago,
> or centauro di fiamma e d'or lucente,
> or tauro, or orsa, or altra luce ardente,
> e pur vaneggi d'una in altra imago;
> ne' bei celesti regni
> drizza a più certi segni
> il tuo pensier, ch'è del tuo mal presago.

È assai più che reminiscenza ed amplificazione di un luogo petrarchesco. Ma poi la canzone non ha più nulla di cotesta tenerezza intima e delicata. Il poeta resta apata, pur con tutto il suo frangimento di cuore. Anche davanti alle più ingenue figurazioni del pentimento cristiano, egli vuol fare il letterato. Il malvezzo è principalmente cospicuo nella parafrasi dello *Stabat mater*. Nulla al poeta, o assai poco, ha detto l'umile canto, così pregnante di lacrime, così vivo di amore e di contrizione vera. Il poeta ne ha cavato una canzone [1], composta nello stesso metro della più gioconda e serena delle sue liriche giovanili: quella alla montagnola di Ferrara. Ha ampliato tutti i particolari; dove era un accenno, ha voluto il quadro: dove il testo taceva ha voluto la descrizione. La madre assiste alla morte del figlio. Lo *stabat* risolve così:

> Udì con quai parole
> rendè lo spirto al cielo,
> parte squarciossi il velo,
> tremò la terra, impallidissi il sole,
> e in tenebre notturne
> s'aprir sepolcri ed urne . . . .

Così il poeta dimentica il motivo fondamentale, cioè la vita stessa del canto: che gli si traduce in una enumerazione, in un componimento. Non sente la tenerezza, non la forza del latino plebeo. La possente immagine della spada, che trafigge il cuore della madre, non c'è più: il

> *cuius animam gementem*
> *contristatam et dolentem*
> *pertransivit gladius*

---

(1) A p. 589.

diventa:

E le trafisse il duolo
l'anima che s'affligge e plora e langue;

e l'aspro

Crucifixi fige plagas

è smorzato e ovattato in un:

Figi ne l'alma vaga
ogni sua dolce piaga.

Ma la preghiera per ottenere il pentimento vero è più ampia e più affannosa che nel testo. Il cristiano è consapevole della debolezza della sua volontà:

Fa' ch'io non sembri ingrato
a Lui, che mi disciolse
dalla catena da Satàn ordita;
mentre avrò spirto e vita
fa' che il duol sia verace,
e il mio pianto sia vero,
perch'io di cuor sincero
sia teco appo la Croce e tuo seguace.

E nello abbattimento della madre, il poeta ritrae, forse, ancora una volta, la sua propria stanchezza:

Nel lamento e nel lutto
parea tremula canna,
mirando del figliuol l'acerbe pene . . . .

Ma la religiosità del Tasso, così perplessa, così povera d'entusiasmo, così negativa non poteva adagiarsi nelle forme liriche. Essa aveva trovato la sua espressione più adeguata nella trattazione didascalica del *Mondo Creato*.

XXV.

Le « Sette giornate »

Terminate un anno prima della morte, le *Sette giornate del Mondo creato* sono la manifestazione più alta o più ricca del religiosismo o del cattolicismo del Tasso. Non bastano più a lui la copia di elementi religiosi introdotti nella *Conquistata*: non bastano più i poemetti invitanti a penitenza, di cui abbiamo discorso nell'ultimo capitolo. Il poeta dell'epopea umana vuole ora cantare l'epopea divina della creazione. D'altronde il cattolicesimo non si è rimesso dagli assalti del pensiero critico umanistico. Il Concilio tridentino ne ha fissato definitivamente la teoria; ma il catechismo non ha fatto dimenticare le discussioni, le dubitazioni. Il cattolicesimo ha bisogno di apologeti, che dimostrino come il pensiero del medioevo si può riaccettare. Il Tasso destina alla apologia del cattolicesimo la sua non mediocre, anche se affrettatamente acquisita, cultura teologica, e la sua virtuosità dialettica. Il *Mondo creato* vuol essere un poema didascalico sopra una trama narrativa: il poema della filosofia e della morale cattolica. L'autore si è staccato dalle sue predilezioni classiche: non più Omero, nè Virgilio, se non occasionalmente; ma la Bibbia, i Padri, i Dottori.

Che il Tasso, ammiratore del Ronsard, avesse, pel *Mondo creato*, desunto qualche cosa dalla *Settimana* di quel discepolo — ed esageratore del Ronsard — che fu il Du Bartas, il cui poema, fortunatissimo, si era pubblicato sino dal 1578, è possibile [1]. E comune è nei due poeti l'intenzione di rappresentare in un vastissimo quadro tutte le creature di Dio, dal sole al mare, dall'elefante all'insetto. Copiosa è parimenti nei due scrittori la farragine della dottrina teologica e filosofica. Ma l'atteggiamento sentimentale del poeta Ugonotto è troppo diverso da quello del cattolico. Il Du Bartas è tutto entusiasmo: il Tasso è tutto divozione. La *Settimana* è il poema più enfatico della letteratura francese: il *Mondo creato* è dei più frigidi della nostra. Nonchè al teologismo, il Tasso arrivò tardi anche alla Bibbia; che gli restò nella memoria e non gli penetrò nel cuore: nè fu la direttiva della sua vita interiore: nè gli rivelò la sua poesia. Quanto più parlò al Milton! Come più animato nel *Paradiso perduto* che nelle *Sette giornate* il racconto stesso della creazione!

Il Tasso era un cattolico foggiato nelle scuole, e dalle prediche: il cattolico della Restaurazione: privo di ogni personalità e calore. Il teologismo sostituiva o difendeva in lui la fede; e tutto l'armamentario della teologia e della filosofia scolastica egli chiama a tutela del racconto biblico e del dogma; nuova prova della mancanza di energia di quel credente: il quale, pur con tanta dottrina, rivela l'animo più

(1) Che il Tasso conobbe la prima *Settimana* del Du Bartas, ma che nulla ne derivò al suo poema, sostiene lucidamente G. Mazzoni nel discorso *Del Monte Oliveto e Del Mondo creato*, già citato, pp. XVII-XLVIII.

dimesso, la mentalità più angusta del divoto e del penitente [1]. Il sapere vi è deprezzato più volte. Al confronto della divina, la sapienza umana è come un pipistrello, che vede nella notte, ed è abbacinato nella luce del giorno *(Giorn. V)*. Democrito, dal perpetuo sorriso di chi tutto ha veduto, Empedocle, che, disperato di poter conoscere, si gitta nel fuoco dell'Etna *(Giorn. VI)*, si equivalgono. Dio solo è sapiente: e il discutere e l'investigare — per esempio sulla forma e sulle zone della terra, cioè tutta la vivace attività cosmografica del Cinquecento — è peggio che vanità. E la santimonia pareggia il culto dell'ignoranza. Il già poeta degli amori e della donna ha ora gli scrupoli di un uomo da confessionale. Eva, che nel Milton splende così ingenua, appassionata, affascinante, qui, nel poema ove ogni frase biblica è pur amplificata in centinaia di versi, è appena ricordata *(Giorn. VII)*, con poche linee che traducono il testo:

> E quinci d'una costa il molle corpo
> edificò della consorte, e poscia
> la nuova sposa gli condusse innanzi.

E contro la seduttrice, che Dante cavaliere esaltò in Paradiso a piè della Vergine, bella come la Vergine, è una allusione da sermonizzatore misogino:

> Femmina fu cagion di tanta colpa,
> di tanti mali e della istessa morte.
> Femmina a disprezzar l'alto divieto
> del re celeste lusingando il mosse.

---

(1) Nella *Rivista abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti*, anno XXIII, (Teramo, 1908), si legge uno studio molto conclusivo di GIUSEPPE SCOPA su « *Le fonti del M. C.* »: precipua delle quali fu l'*Hexaemeron* di San Basilio.

E il credente è pieno del terrore dei novissimi. Uno degli episodii più ampii, e più vivi, è la descrizione del giorno del Giudizio (*Giorn.* VII). I tempi, gli avvenimenti egli non li sente più o li sente in rapporto al suo credo religioso. Il cantore magnifico di Colombo si attrista ora al pensiero che i popoli scoperti oltre le Colonne d'Ercole adorano ancora il sole (*Giorn.* III). Il credente piega le ginocchia a Dio e al papa. Frequenti le laudi a Clemente VIII, e ai cardinali « sacri purpurei padri », che bastano da sè a dar nobiltà a una bestia punto nobile, qual'è la mula (*Giorn.* VI). E come nel discorso di Roma e Plutarco, così anche nel poema sacro la Roma cristiana è esaltata sopra la augustea (*Giorn.* VII).

Ma il poeta del *Mondo creato* ha la sua filosofia scolastica e cattolica da far valere contro i negatori e i derisori. Per questo rispetto il *Mondo creato* è da considerarsi come l'antitesi del *De rerum natura*: o come un *De rerum natura* cristiano. Come l'antico poeta materialista nega la Provvidenza, e in ciò è il pensiero nucleare della sua filosofia, e la maggior fonte della sua poesia; così l'esaltazione della Provvidenza è frequente nel poeta cristiano, che ripete più volte come

> . . . . la Provvidenza in ogni parte
> trapassa e giunge . . . .

Quella constatazione della manchevolezza, del disordine, dell'illogicità del mondo, che da Luciano e da Plutarco sarebbe passata al Montaigne, al Bayle, al Voltaire, al Leopardi, e avrebbe determinata una delle grandi correnti del pessimismo, è dal Tasso oppugnata in più maniere e più volte. Sin dal principio del poema, narrando dell'essenza divina, il

poeta insorge contro coloro che ammettono, a risolvere la contraddizione dei fenomeni, i due principii manichei, l'uno del bene e l'altro del male (*Giorn.* I). Il male, per lui come per Sant'Agostino, non è che privazione del bene, negatività; o, tutt'al più, difetto della materia, come accade nei mostri: non mai opera del Creatore (*Giorn.* VI). Inoltre, anche le creature malefiche hanno, nell'ordine delle cose, la loro ragione di essere. Certe erbe, velenose all'uomo, giovano ad altri esseri:

> La cicuta agli stormi è caro cibo.
>
> (Giorn. IV).

Il veratro illumina la mente e sana dalla pazzia: per non dire che altre erbe e virgulti malvagi, come l'ortica e le spine, furono creati dopo la colpa di Adamo e per castigo di essa. I fieri giganti, che non sarebbero oggi che un inutile spavento, giovarono, ai loro tempi, ad abbassare la tracotanza dei primi uomini; e con la loro sterminata forza meglio che i primi uomini rivelarono la gloria del Dio che li aveva creati. (*Giorn.* V) Le belve contribuiscono anch'esse alla bellezza del mondo:

> Nè qui biasmar la Provvidenza eterna;
> chè all'ordine del mondo, al sommo, al colmo
> di tutte l'altre cose in lui prodotte
> giungon le dispietate e strane belve
> meraviglia e decoro e i fieri mostri.
>
> (Giorn. IV).

Oltrechè anche delle bestie feroci si deve dire ciò che delle ortiche e delle spine. Esse furono create per punizione dell'uomo cattivo (*Giorn.* V): tanto è vero che il giusto *conculcabit leonem et draconem*:

e la vipera difatti non morse San Paolo. Certo al Tasso è duro a pensare che Dio abbia creato anche le intollerabili mosche. Ma egli crede, insomma, che se non anche dalle mosche, certo da ogni male possa venire un qualche bene; onde ammonisce il lettore:

> . . . . Or volgi dunque
> le accuse in grazie, e Dio ringrazia e loda,
> che deriva dal mal sì pronto il bene,
> e dalla morte ancor la vita ei tragge.

Ogni cosa è fatta ad un fine. Sul concetto teleologico, basilare per ogni religione, il poeta ritorna, ogni volta che gli si offre l'occasione: come dove tocca della relazione fra gli organi dei pesci e il loro dimorare nell'acqua (*Giorn.* V), e della conformazione di alcuni animali (*Giorn.* VI), e dove, seguendo Cicerone, discorre delle parti del corpo umano coordinate fra loro e subordinate alla funzione della personalità (*Giorn.* VII). Il senso del fine è, negli animali, l'istinto, se non pure l'intelligenza; che l'autore sembra disposto a concedere a qualche specie superiore, come ai cani (*Giorn.* VI). Ed è ovvio pensare che, in un mondo ove tutto è rivolto ad una meta, non ci devono essere eccezioni, nè anomalie, il racconto biblico della creazione non potrà avere che contraddizioni e lacune apparenti. Tutto in esso è o deve essere spiegabile. E sottilizza coi Dottori e coi Padri a risolvere alcune delle obbiezioni, che i moderni avrebbero ripetute intorno a parecchi passi del primo capitolo del *Genesi*. Perchè ci sarebbero acque sopra il Cielo? Sono acque di riserva: o a scopo di punire gli uomini, come accadde nel Diluvio; o per impedire che il mondo sia arso dal fuoco, come potrebbe accadere nel giorno del Giudizio *(Giorn.* I).

Come mai la luce, prima del sole e della luna? Perchè altro è il fuoco, altro la fiamma; come sarà evidente nell'inferno: ove si avrà fuoco senza fiamma, calore senza luce. E poi il sole e la luna non sono già la luce, ma i diffonditori di essa:

> E come serve il carro al proprio auriga,
> così alla prima luce i due gran lumi
> fur dati, ond'ella risplendendo apparse.
>
> (Giorn. IV).

E che poteva significare la morte per Adamo ed Eva, che ancora non sapevano che volesse dire la minaccia divina « Morrete di morte? » Ma della morte essi avevano pure un oscuro o intuito o presentimento:

> Come la bianca e semplice colomba
> nata di nuovo e non avvezza ancora
> ai perigli mortali, in mezzo all'alma
> porta seco un natio timore interno
> che la spaventa della fiera morte:
> onde, visto da lunge augel rapace,
> spiega l'ali volanti e si dilegua.
>
> (Giorn. VI).

Nei casi più disperati, la soluzione è offerta dall'onnipotenza e dalla volontà divina. In una divagazione si domanda l'autore donde mai venne la stella dei re Magi, che scomparve senza più farsi rivedere. E crede probabile che Dio l'abbia creata lì per lì, per l'occasione (*Giorn.* IV): come è probabile che l'eclissi che accompagnò la morte di Cristo sia stato voluto da Dio per atterrire gli Ebrei; e perciò non fu forse visibile ad altro popolo. Del resto, l'Universo pieno di Dio è pieno, appunto per ciò, di misteri. Le leggi fisiche più elementari, quali la gravità, sono esse stesse un mistero (*Giorn.* I): quando

non siano la parola divina, che ancora risuona nei secoli, efficace come nel primo momento (*Giorn.* III). E talvolta il comando divino è troppo più evidente della legge di natura. Se il mare non invade la terra, è per un divieto di Dio, per un miracolo continuato (*Giorn.* III). Inutile pertanto inquisire su tanti problemi di fisica: inutile, per esempio, indagare la natura del Cielo: noi manchiamo di guida (*Giorn.* II).

. . . . Nostra ragione ha corti i vanni
dietro il senso fallace,

dice il Tasso, ripetendo Dante. Senonchè in Dante era avversione di mente lucida e di diritta coscienza alle oziose indagini e al vaniloquio e al sofisma scolastico: nel Tasso è inerzia spirituale di fronte ai vecchi e sempre nuovi problemi dello spirito. Intorno ai più umani dei quali non si travaglia, sia pur nei limiti del dogma, come Dante; ma reca senz'altro la soluzione tradizionale, e più comoda.

Gli angeli sono beati per grazia o per merito? Risposta: e per grazia e per merito (*Giorn.* III). Non si poteva risolvere con più poltroneria un problema più vitale per la filosofia etica. Parimenti, l'uomo per grazia e per natura è immortale (*Giorn.* VII), e la conclusione deriva da premesse tutte verbali. Ben altrimenti e ben più profondamente aveva sentito il problema della immortalità dell'anima Dante, quando nel *Convito* (II, 9) affermava che, se immortale non fosse, l'uomo sarebbe la più misera e manchevole delle creature.

Con qualche calore, sì, tocca l'autore della libertà dell'anima umana. Intende a dimostrare che causa della caduta di Adamo fu solo la volontà e

l'errore suo (*Giorn.* VII). Combatte la credenza nell'influsso delle stelle, e l'astrologia giudiziaria, inutile oltre che empia, essendo impossibile, nel rapidissimo giro dei cieli, trovare esattamente la posizione degli astri al momento che altri nasce (*Giorn.* II). Combatte la teoria panteistica dell'anima del mondo, quale si rivela in Virgilio, e quella, di origine manichea ed esiodea, che la Terra partorisce le creature (*Giorn.* IV): e l'opinione, anche manichea, che il sole rappresenti il principio attivo, la luna quello passivo del mondo: tutte dottrine e ipotesi che vengono a negare o a limitare la libertà del volere. Ma quando l'autore di codesta libertà vuole affermare l'esistenza e l'efficacia, allora non va oltre la teoria espressa nel canto XVI del *Purgatorio.* Non un passo egli ha fatto oltre il pensiero medioevale. Egli è oramai il ripetitore di vecchi principii e di non meno vecchie formule. Perciò, più che altrove nel *Mondo creato*, il Tasso si afferma e si mostra aristotelico. Come Lucrezio Epicuro, anche il Tasso esalta, e più d'una volta, Aristotile — ma con troppo meno entusiasmo —; e non tanto perchè Aristotile è, come egli ripete da Dante,

il gran maestro di color che sanno,

quanto perchè Aristotile è

quel che in tante sue scuole insegna il mondo.
(Giorn. IV e VI)

Appunto perchè filosofo delle scuole, e per ciò solo, Aristotile era infallibile; e licenziava dall'obbligo e dalla fatica di una riflessione personale. È ancora un po' l'atteggiamento spirituale del don Ferrante

manzoniano, peripatetico consumato. Dal credo aristotelico il Tasso si stacca qualche rara volta, per amor del credo cattolico, o di un misticismo neoplatonico: come là dove, parlando delle Intelligenze, egli pretende che abbiano un fine più nobile che quello di muovere meccanicamente i cieli; e vuole che non siano poche, come essi i cieli; ma anzi innumerevoli, quanti i raggi che si partono dal sole; anche perchè, nel mondo di Dio, le creature perfette devono essere in maggior copia delle imperfette (*Giorn.* IV). E sempre come don Ferrante, il Tasso, agli albori delle scienze naturali, ci ricanta sulle bestie, sulle pietre e sulle piante tutte le meraviglie, onde quel valente enciclopedico teneva desta la conversazione: non escluso il miracolo della remora (*Giorn.* V).

E il peripatetico è ancora nel medioevo, nella interpretazione allegorica o tropologica dei fenomeni. Il mondo è tutto un gran libro di morale: un continuo ammonimento alla virtù, un richiamo alla verità religiosa. Il poeta non accenna a nessuna creatura di Dio, senza indicare insieme l'insegnamento morale da essa largito agli intendenti. Esempi: Tra i vegetali, il fieno ammonisce della fugacità della vita umana (*Giorn.* III); la vite, pur per omofonia, richiama alla vita, a quella ricca di buone opere (*ib.*). Il melograno è simbolo del re giusto, da cui protette invigoriscono le arti e gli studii, come all'ombra di quell'albero

verdeggiano sicuri il mirto e il lauro.
(Giorn. IV).

Nel mondo degli abitatori del mare, il pesce minuto divorato da quello grosso, divorato, alla sua volta,

da uno anche maggiore, allegorizza quella legge della vita umana, per cui l'oppressore è alla fine oppresso da uno più forte di lui (*Giorn.* V). Il granchio, che con sue insidie riesce a mangiare la conchiglia (*ibidem*), è fraudolento ed avido quasi quanto l'uomo. Ma

> . . . tu non fare a' tuoi fratelli oltraggio
> . . . .
> e di povero aver contento e lieto
> la povertà, che a sè medesma basti,
> ai diletti modesti, ai servi onori
> umil preponi, e all'alterezza, al fasto;
> e di te stesso in te trionfa e regna;
> chè non han regno uguale o Sciti od Indi.

E i pesci, in generale, sono il simbolo degli uomini, destinati o no alla salute: come il pescatore, manifestamente, raffigura San Pietro:

> Uom, tu sei pesce, e questa vita è il mare,
> ed alla rete che si lancia in alto
> e tanti varii pesci in sè raccoglie
> è somigliante il gran regno del cielo,
> che nei suoi lacci ne raguna e stringe,
> e poi gli eletti nei suoi vasi accoglie,
> gli altri fuor getta, e gli distingue e parte.
> . . . .
> Uom, tu sei pesce, e il pescatore è Pietro,
> o chi di Pietro ha qui sembianze e vece.
> Questo mare è il Vangelo, in cui si fonda
> la Chiesa. . . ;

benchè più oltre il mare, con la innumerevole varietà de' suoi abitatori, sia immagine della vita nostra:

> Ma questo così vario e incerto albergo,
> ove abitiam vivendo, è l'ampio mare
> e grande e vasto, in cui serpenti e draghi
> si aggiran senza fine e fieri mostri.
> E in lui coi grandi son confusi e misti
> i piccoli animali. . . .

Ma, nel regno dei volanti e degli insetti, gli esempi torti a significazioni etiche e mistiche sono più frequenti che altrove, e anche più ovvii e tradizionali. La rondine insegna a sopportare con gioia la povertà (*Giorn.* V); l'alcione, che ottiene da Dio che si plachi il mare tempestoso, indica non meno la potenza della preghiera che la bontà divina (*ibidem*). La castità alle vedove è suggerita dalla tortora, che, perduto il compagno, non si congiunge ad altro uccello più. L'oca, custode del Campidoglio, è manifesto simbolo della vigilanza. Della nascita immacolata di Maria può rendere testimonianza la femmina dell'avoltoio, che

> . . . . senza mescolarsi e senza copia
> di maritale amor concepe e figlia:

e l'unica fenice immortale è immagine di Cristo (*ibidem*). Inutile dire che anche al poeta del *Mondo creato* la vita e la repubblica delle api insegna quelle virtù di continenza, di operosità, di giustizia, che insegnò a tanti altri poeti e moralisti; mentre il il baco da seta che esce farfalla dal suo bozzolo gli è sicuro annunzio della risurrezione futura.

E quanti ammaestramenti non danno i mammiferi! Il cammello insegna a non essere vendicativo (*Giorn.* VII). L'elefante, che adora la luna, insinua il culto religioso (*ibidem*). L'orsa, leccando, plasma e conforma i suoi neonati troppo meglio di molte madri; nè da tutte le madri è l'amor materno della tigre. L'asino, vicino al Pargolo nel presepio, l'asino cavalcato dal Cristo nel suo ingresso in Gerusalemme, è l'emblema dell'umiltà, è la prova vivente di quanto nel cielo sia apprezzata questa fondamentale virtù cristiana (*ibidem*). E ci sono bestie che

prevedono i mutamenti del tempo, come l'istrice: e l'uomo, nonchè prevedere, non guarderà mai al futuro? Ci sono bestie che sanno guarirsi da sè:

> E tu dell'alma tua, languida a morte,
> il rimedio non trovi? E non conosci
> la vera medicina? e non delibi
> succo vital dalle sacrate carte?

E potrei continuare a lungo, a indicare allegorie e moralizzazioni; alcune delle quali rispondono a tutto un sistema teologico, come quella del Paradiso terrestre, simbolo della vita perfetta di natura, onde i quattro fiumi che scorrono per esso vengono a significare le quattro virtù cardinali. Ma nulla direi, che meritasse di essere conosciuto. Una sola delle moralizzazioni del *Mondo creato* è inaspettata, e notevole. A proposito del fico selvaggio che, piantato presso il domestico, o legato con esso, fa che questo, se deperito, torni, a prosperare (*Giorn.* IV), il poeta si domanda:

> Qual di natura è questo oscuro enigma?

e avanza una ipotesi:

> Forse in tal modo ella c'insegna e mostra
> che dagli strani ancora a noi congiunti
> virtù s'acquista alle buone opre e ferma
> costanza. Adunque Italia ormai rimiri,
> Italia ancor languente, ancora inferma,
> vieppiù che in guerra, in neghittosa pace,
> che l'interno suo mal non vede o sente,
> miri gli orridi monti, e in loco alpestre
> cerchi la gente orribile e selvaggia:
> quinci il tenero suo, che langue e cade,
> anzi il morbido suo confermi e induri
> per unïone o per esempio almeno.

Ma, attraverso le aride pagine di una fede ra-

gionata e teologizzata, attraverso le allegorie e le moralizzazioni, rompe, a quando a quando, il vecchio uomo: l'edonista: il sensuale. Dei travagli del senso il poeta parla come di tormenti ben esperimentati e ancora vivi. L'anima concupiscibile fu collocata da Dio nelle parti inferiori del corpo di Adamo:

> La cupidigia le supreme parti
> altrui concesse e quasi a forza spinta
> si ritirò nell'ime: ivi ricovra,
> e quel cinto che l'uom traversa e cinge
> la divise dall'altre, e quasi belva
> al suo presepio ivi rimase avvinta.
> Avidamente ivi si nutre e pasce;
> anzi mille rabbiose ardenti brame
> empier non può famelica e vorace.
> Ch'ora avaro pensier la fiede ed ange
> con dura sferza: or della face avvampa
> di mille amori, e tutta è foco e fiamma.
>
> (Giorn. VII).

Una volta, nella introduzione della terza Giornata, sorge nostalgico il ricordo degli splendori, delle feste, delle lascivie ferraresi:

> Sono città del suo valor superbe
> e di bellezza e d'arti varie e d'opre
> meravigliose e d'edifici eccelsi,
> od onorate pur di gloria antica:
> che dal nascer del giorno al sol cadente
> e talor anco infin che gira intorno
> la fredda notte e il suo stellato carro,
> empion di turba lieta e di festante
> piazze, campi, teatri adorni e logge,
> ove a diletti vari intende: e passa
> l'ore del dì fugaci e le notturne
> lunghe ed algenti: e nel volar del tempo
> pur sè medesma volontaria inganna.

Altri attende alle scienze occulte, altri assiste alla rappresentazione di tragedie classiche, altri a giostre, altri a danze:

. . . . E d'impudica donna
che in varie guise e quasi in varie forme
le pieghevoli membra e muove e cangia,
mira i lascivi salti e i modi e l'arte
lusinghieri e vezzosi, e parte agogna.

Ben più ampio e virile il mondo della attività umana, che Dante scorge dalle altezze dei Cieli, in quel preludio del canto XI del *Paradiso,* che qui il Tasso mostra di ricordare, o di imitare. Come Dante, alla vita degli uomini anch'egli vuole opporre la vita in Dio; ma non si mette, come Dante, sopra quella vita; e, nell'atto di detestarla, l'ama e l'apprezza ancora. Vero, che la Corte ridesta in lui non meno rimpianto che paura. Nella Corte vede il tristo cortigiano: che rassomiglia al polipo nell'insidiare invisibile, e nell'assumere, diremo noi, il colore dell'ambiente:

Di tai costumi i lusinghieri accorti
son nei palagi dei possenti augusti
o dei regi sublimi; e in questa guisa
s'inchinan pronti ad onorar l'altezza
della Fortuna, e trasmutar se stessi
sogliono in color mille e mille forme,
siccome l'uso o il tempo o come chiede
la voglia del signore, o il suo diletto,
varïando tenor, sembianti e vesti,
parole e modi; e coi modesti insieme
sono modesti, e sospirosi in atto
coi più dolenti, e con gli allegri allegri,
protervi coi protervi: e legge e norma
si fanno d'altrui senno e d'altrui gusto.
Talchè agevol non sembra o lieve cura
schivar l'insidïoso e duro incontro
di questi, in guisa che si cessi il danno,
che l'empietà, sotto il contrario aspetto
della pietà, suole apportar sovente.

(Giorn. V).

Sono versi vissuti: che hanno un riferimento evidente alla vita del poeta nelle corti. E l'ipersensi-

bile, che non sopportava la vista e il pensiero di cose troppo tetre e dolenti, non ha il coraggio di parlare dei serpenti: anche se Aristotile gli insegna che dà grande diletto l'imitazione dell'orribile (*Giorn.* VI). L'uomo che si piaceva del vino, lo esalta anche nel poema:

> il vin conforto e gioia
> è dei più dolorosi afflitti cori;
> (Giorn. III).

e dal già elegante gentiluomo è, con Salomone, benedetto l'ulivo, perchè:

> l'olio ci fa lucente e lieto il volto.

Il poeta, che diffidò sempre di sè, anche nel campo dell'arte più sua, e che non potè vivere senza confortatori ed amici, invoca gli amici anche nel preludio della Giornata VI, quando è giunto alla parte più importante e difficile del poema: nè canta per sè, ma per loro; e la sua gloria sarà la loro:

> Intanto a voi questa corona eccelsa,
> è posta innanzi, e voi medesmi al vostro
> puro giudicio di lodevol opra
> bramo di coronare. Udite adunque
> con pietosa udïenza, o fidi amici. . . .

L'antico uomo dura sotto le sembianze del rinnovato. Il cantore di Dio è ancora attratto dalla terra. Sente di amarla anche di più, quando è in procinto di dirle addio per sempre:

> L'antico abitator d'estranea parte
> che tornar pensa alla sua patria illustre
> dopo varie fortune e grave esilio
> e molti in faticosa e dura vita
> trascorsi lustri; al suo fedele albergo
> ed al cortese albergator si mostra
> grato ed amico anzi il partire estremo.

Così noi che bramiam di far ritorno
al ciel, quando che sia, tardi o per tempo,
da questa men sublime opaca chiostra
della terra e del mar che intorno inonda,
da cui, molt'anni, il nutrimento e il cibo
sì caro avemmo e sì gradito ostello,
dobbiam gli ultimi uffici e i detti e i doni
di pietade e d'amor, dobbiamo i pegni
di non oscura e non mortal memoria
a questa nostra sì pietosa e cara
nudrice antica, che fanciulli in grembo
n'accolse e vecchi ne sostiene e folce,
a questo mar che ne trasporta e pasce,
a questo, onde spiriamo, aere sereno:

(Giorn. V).

tratto di poesia delicatissima. E ce ne sono altri molti, e ne vedremo alcuni tra brevi.

Ma non bastano a determinare un giudizio favorevole sul valore poetico delle *Sette Giornate*. Certamente le molte artificiosità di elocuzione dell'*Aminta* e della *Gerusalemme* qui non ci sono più. La frase pecca più di modestia, che di grandigia. Il carattere oratorio della poesia tassesca ha ceduto il luogo ad un raccoglimento pensoso. Ma la spontaneità del giovane Tasso troppo si desidera in questo componimento senile. L'autore è qui troppo più letterato che poeta. Frequenti, anche più che nella *Conquistata*, occorrono i versi di Dante: frequenti le imitazioni da Virgilio, e specie dalle *Georgiche;* e se la *Conquistata* ha per modello Omero, le *Sette Giornate*, ho già notato, sono condotte sulla *Natura* di Lucrezio. Quel poema è presente al Tasso nel suo insieme e ne' suoi modi peculiarii. Le divagazioni continue dal punto iniziale, che si perde assai presto di vista, la incoerenza o la non molto coerenza delle parti sono comuni ai due poemi. Se il racconto biblico non imponesse un ordine, non segnasse le pause,

non delineasse la trama, davvero sarebbe difficile raccapezzarsi nelle *Sette Giornate*. E come Lucrezio, il Tasso incomincia ogni libro con una protasi solenne e lirica: come Lucrezio riassume talvolta la materia precedente, come al principio della Giornata quarta e della sesta: come Lucrezio parla al lettore quasi da maestro a discepolo, e usurpa certe sue maniere didascaliche, come: *onde comprender puoi*, e simili. Nè credo del tutto involontaria la oscurità di certi passi del *Mondo Creato*, nè senza intenzione di assomigliare all'oscurità della *Natura*. E al vigore rappresentativo della poesia lucreziana dovette il poeta pensare in più luoghi: chè spesso il dimesso verso sciolto, che la tradizione letteraria aveva oramai imposto al poema didascalico, si anima di una energia, che manca alla produzione tassesca anche dell'età migliore. Meritamente celebri sono perciò certi passaggi delle *Sette Giornate*, come la pittura del leone e de' suoi costumi, o del destriero in battaglia (*Giorn.* VI), o la evocazione, ricca di un misterioso fantastico, dei laghi del Settentrione (*Giornata* III), o la immagine della luce che irrompe nel Caos (*Giorn.* I), o la figurazione del sole, anche più biblica che lucreziana (*Giorn.* IV):

> Ma il sole è re del luminoso giorno,
> e come sposo dal celeste albergo
> esce tutto di raggi e d'oro adorno,
> di più lucente e di maggior corona
> circondato la chiara accesa fronte,
> e in guisa di gigante alto e superbo
> trascorre il cielo e il signoreggia intorno,
> tant'egli è grande e di tal luce adorno....

Nè mancano al *Mondo Creato* similitudini nuove: questa, per cui il poeta dichiara di passare dalla trattazione dei pesci a quella degli uccelli, è delle

più originali per l'invenzione e delle più lucreziane per lo spirito:

Ma già com'uom, che dentro al seno ondoso
dell'Adrïan si tuffi in lieto giorno
e in celebrato onor di pompa antica,
e cerchi i più riposti oscuri fondi
e i duri e sotto l'acque accolti scogli
e i secreti che il mare asconde in grembo,
per riportarne su gettata gemma
tra i suoi purpurei Padri al vecchio Duce;
così dal suo profondo anch'io risorgo,
e dagli oscuri e tenebrosi abissi
la bella verità, ch'ivi sommersa
par che si giaccia, porto in chiara luce,
e pura agli occhi dei Mortali esposta
l'offro da contemplar; nè manto appanna
le care membra, o velo il crine adombra.

(Gio

Ma il poeta delle *Sette Giornate* non è in questo o in quello dei luoghi felicemente descrittivi. È nel senso elegiaco che pervade tutta l'opera: è nella coscienza dell'annichilimento, che l'aveva oramai tutto conquistato. È notevole che dove, nella Giornata V, il poeta tocca della Fenice, traduce, parafrasando e amplificando, il *Carmen de Phoenice* attribuito a Lattanzio (1). A lettori anche colti di letteratura il plagio poteva facilmente sfuggire; ma non certo è questa la ragione più vera della simpatia del Tasso pel fantastico e bellissimo poemetto, sul quale costruì l'unico episodio delle *Sette Giornate*. Quell'inno all'uccello beato e immortale rompe da un'anima contristata dal senso della fugacità, del travaglio, della infelice mutevolezza della vita; e il vecchio poeta

(1) Secondo G. Scopa, op. cit., p. 39, il Tasso tenne presente anche i versi sullo stesso soggetto di Claudiano.

diceva ancora una volta, colle altrui parole, quella paura della realtà, quel bisogno di riparare nell'oasi dell'idillio, che aveva già trovato parecchie eloquenti espressioni attraverso la sua poesia.

Da sè, e con parole sue, egli non è oramai più in grado di esprimere le dolcezze di quell'oasi. Dei due poli della liricità della *Gerusalemme*, cioè della più profonda vitalità del poeta, Solimano e il vecchio pastore, l'attività indomita e il riposo sereno, la prima è morta, il secondo si affaccia del continuo, anzi è la coscienza presente in tutto il poema; ma quel riposo non è più domandato all'irreale di una vita lontana dagli uomini, ma ancora e soavemente umana, ma all'irreale senza contenuto dell'al di là; non ad una vita secondo natura e dai desiderii limitati, ma ad una vita fuori dalla natura, e in cui tutti i desiderii sono estinti. Il poeta è un uomo vinto. Egli spera, per grazia di Dio, che il suo canto si oda, non solo

> . . . . in riva al Tebro,
> al bel Sebeto, all'Arno, al re dei fiumi,
> al Mincio, al Brembo, al Ren gelato, all'Istro,
> ma dove il Nilo i suoi vicini assorda:
>
> (Giorn. I).

non solo nei luoghi cari e memori della sua vita, ma per tutta la Cristianità, come si converrebbe al poema di Dio. Ma è ultima illusione di orgoglio. Per essere il cantore di Dio, mancò al Tasso l'impeto e la fede. Il poema del trionfo di Dio diventò, o restò, il canto funebre dell'uomo: la voce di un uomo sopravissuto a sè stesso. Il secolo frivolo non lesse il poema, pubblicato quando il poeta era morto da più anni, e di cui veramente la morte e

il senso della morte è il commento perpetuo. Noi moderni possiamo forse meglio sentirne le parole di desolazione.

Il poeta ha la coscienza di non essere più nulla: tutto è Dio:

> Signor, tu sei la mano, io son la cetra,
> . . . .
> Signor, tu sei lo spirto, io roca tromba,
> son per me stesso alla tua gloria: e langue,
> se non m'ispiri tu, la voce e il suono.
>
> (Giorn. I).

Il poeta è uno stanco, un vecchio. Il già « peregrino errante » ora « si attempa e piange », in una sua torpida quiete,

> se quïete è quaggiù fra il pianto e l'ira.

L'audacia degli uomini esaltò il poeta della *Gerusalemme*: ma spaventa il poeta del *Mondo creato*. Chi cantò Colombo, ora biasima chi si avventura nei mari lontani,

> spïando nuove genti e nuovi regni
> e nuova gloria . . . .

L'uomo irrequieto, cupido, crudele, ha da imparare dai pesci, che non escono mai dalla zona loro assegnata:

> Già tali non siam noi, del padre Adamo
> contaminata prole e in Dio superba:
> perchè noi trasportiam dei padri antichi
> i termini già affissi ed ampio acquisto
> facciam pur sempre d'occupata terra,
> casa a casa aggiungendo e campo a campo,
> città spesso a cittade e regno a regno,
> ch'ai vicini si scema o toglie a forza.
>
> (Giorn. V).

Ed ora l'ammonimento agli uomini è limitarsi, accontentarsi del poco. Ora è l'incapacità alla lotta: è l'esaurimento. Il poeta sente prossima la sua fine: e crede, e lo afferma più volte, che anche il mondo sia nella sua ultima età. Il senso del tramonto delle grandezze umane e della rovina degli imperi, che aveva inspirato qualche stupenda strofa della *Liberata*, qui ritorna insistente, ma senza più tragicità, ma come esaltazione di Dio, e indizio che Egli solo è l'immutabile (*Giorn.* V). Il poeta non ha ora che un solo desiderio: riposare, estinguersi. Tutta l'opera della creazione si conchiude nel settimo giorno: il giorno della pace; e ad essa mira il poeta, anche prima che abbia impreso a cantare l'epopea divina: fino dal preludio: ove prega lo Spirito Santo:

> Piacciati ancor che del tuo foco all'aura
> canti il settimo dì, soave e dolce
> riposo eterno. . . .

E quasi ogni Giornata si chiude con l'accenno alla pace, che Dio consentirà finalmente agli uomini affaticati; i quali il poeta denomina costantemente con appellativi da vinti: *egri*, *faticosi* e più spesso *miseri*: come se il dolore e il travaglio fossero l'essenza della vita umana.

Ma quella pace è annichilimento, non tripudio. Il paradiso è l'inerzia dello spirito: Dio

> . . . . con riposo eterno
> governa l'immortal felice regno,
> là 've del travagliar ne chiama a parte.
> E se in terra nell'uom quetarsi Ei volle,
> fu perchè l'uomo in Dio s'acqueti al fine.
> Però quand'egli, in sì mirabil tempre,
> l'umanitade al suo divin congiunse,
> pose alla vita faticosa e stanca
> in sè medesmo alfin dolce restauro.
>
> (Giorn. VII).

Che se la mente del poeta contempla il nuovo mondo che, secondo la parola dell'Apocalissi, dovrà sorgere dopo il presente, quel mondo sarà, in antitesi di questo, ordine, ugualità, quiete sopratutto:

> E risorgendo in più mirabil forme
> non fia soggetto al varïar dei lustri,
> nè mai più temerà ruina o crollo;
> ma questo ora del ciel volubil tempio
> fermo sarà col Sole e il torto corso
> fermo ancor fia dell'alte stelle erranti.
> Talchè i Beati avran costante albergo
> là dov'eterna fia pace tranquilla
> e non commossa da tempesta o turbo.
> Pura invisibil luce e stabil giorno,
> cui termine non fia l'orrida notte;
> nè correr si vedrà da mane a vespro,
> e non avrà coll'ombra il giro alterno,
> nè con varia stagion vicenda e corso;
> ma premio avran lassù le nobil alme
> di riposo e di gloria in un congiunti,
> e fia somma quïete il sommo onore. . . .
> . . . .
> . . . . O lieto giorno,
> giorno sacro e felice, in cui s'eterna
> la pompa trïonfal, la gloria e il canto
> e la quïete. Allor quïete e pace
> avran le menti rapide e rotanti,
> c'han sì vari i pensier, sì vario il moto.
> . . . .
> E di Fortuna ancor l'instabil rota
> ferma allor fia, s'ella col ciel si volge:
> riposo ancora avranno i nostri affetti,
> che incontra la divina eccelsa mente
> fanno ritrosi passi e torto calle. . . .
> . . . .
> Tutti avran pace allor nel fisso punto
> della Divinità. Riposo eterno
> sarà l'intender nostro e il nostro amore,
> che in tante guise ora divaria e cangia
> e con tante volubili rivolte.
> Riposo eterno fia le grazie e il merto. . . .
>
> (Giorn. VI).

È il Nirvana. Il paradiso terrestre è concepito non

molto diversamente. La stessa calma, la stessa euritmia, la stessa costanza atmosferica che nel paradiso terrestre di Dante. Ma se nel dantesco è adombrata la perfetta vita morale e il perfetto ordinamento politico, il paradiso terrestre del Tasso è lo stato di beatitudine e di tranquillità e di facilità, che precedette i secoli della legge e del travaglio umano. Nulla mancava all'inerte edonismo del primo uomo. Secondo una tradizione rabbinica, il poeta immagina che tutte le belve sottoposte ad Adamo fossero, allora, mitissime (*Giorn.* IV): che anche le piante avessero anima

. . . . e favella e senso e mente;

così che potessero discorrere con Adamo, ed egli non provasse la tristezza della solitudine, anche prima che Dio creasse la donna per la sua compagnia; e se Dante in un solo verso accenna alla possibile identità dell'Eden biblico con la felice età di Saturno, il Tasso insiste su la fecondità naturale del paradiso, che consentiva ad Adamo un assoluto riposo:

. . . . Uopo non facea fatica ed opra
a quell'antica e più feconda madre,
madre dai parti non lassata o stanca,
ch'avea, di mamme invece, i fiumi e i fonti,
onde versava umor si largo e dolce:
certo meravigliosa alma Pandora,
che l'ampio vaso avea ripieno e colmo
di tutti i doni, onde diletta e giova.

(Giorn. VII).

Che se i quattro fiumi del paradiso sono, come abbiamo detto, figura delle quattro virtù cardinali, essi però derivano tutti dal fonte del piacere: un piacere mistico sì, ma sempre un piacere: immagi-

nazione troppo meno spirituale che non il Lete e l'Eunoé danteschi. Ad Adamo confluiva da ogni parte la felicità, che si assommava nel suo atteggiamento di ozioso contemplatore. Contemplatori oziosi sono anche, principalmente, gli Angeli; e in quell'ozio è la loro beatitudine. Il poeta si adira con Aristotile, che attribuisce alle Intelligenze l'ufficio meccanico e faticoso di muovere i cieli: come si adirava coi buoni amici che lo volevano già indurre ad accettare, davvero, di leggere a Genova, o di rimanere al servizio dei Gonzaga. Gli uomini, essi sì, sono dannati:

> . . . . a travagliar nel mondo;

ma gli Angeli sono destinati

> . . . . all'eterna pace,
> a quel piacer, che non ha fine o tempo,
> che gli fa sempre neghittosi e lieti
> d'un ozio eterno e senza officio ed opre,
> e senza cura di terreni affanni.
> E chi gli astrinse a quel gravoso impaccio
> di girar senza posa i cieli a forza,
> quasi animali alla marmorea rota
> legati o in guisa d'Issïon penoso,
> ch'avvinto giace e sempre è mosso in giro,
> erra . . . .

Il poeta riverbera sugli angeli il grande bisogno di pace che egli sente in sè: e lo riverbera anche sul mondo materiale. Tutti, uomini e cose, sono affannati. Le fontane scaturiscono in perpetuo, per adempire alla voce divina,

> . . . . a quella prima e chiara voce
> ch'all'acque indulse e le fe' pronte al corso.
>
> (Giorn. III).

Il mare

> posa diurna mai, posa notturna
> non trova, nè silenzio in chiaro tempo
> od in turbato ed in orror profondo,
> benchè i silenzi nell'amica notte
> abbia la luna . . . .
>
> (Giorn. III).

Tutto è turbamento e fatica e discordia: nelle cose come negli uomini:

> Non han quiete in sè gli egri mortali,
> ned opra di natura in sè riposa;
> ma gira il foco nel perpetuo corso
> del ciel sempre inquïeto e sempre vago.
> L'aria agitata da contrari venti
> è da sè stessa ognor divisa e sparsa.
> L'acqua trascorre e senza pace ondeggia.
> E questa, che a noi par gravosa e ferma
> terrestre mole, ancor si scuote e crolla
> dai fondamenti, e ruinosa atterra
> le cittadi e le torri uguali ai monti
> e i monti stessi e, scissa il petto e il grembo,
> talor nelle voragini profonde
> scopre i regni di Pluto e i ciechi abissi
> e l'ultima ruina altrui minaccia.

Ma in tutto è il desiderio e l'attesa del riposo ultimo: quando la Terra avrà terminato i suoi giri:

> quando avrà fine il tempo e fine il mondo,
> ned ella sola avrà quiete e pace,
> ma i cieli avranno ancor riposo eterno;

quando nel Creatore avranno « pace e riposo » le cose create (*Giorn.* VII). Che se il poema termina con un canto di lode degli Angeli, del Cielo e della Terra a Dio creatore, in realtà non ha parole che il lamento del Mondo giunto ormai all'ultima sua età, e supplicante di potersi acquetare e dissolvere in Dio. Per questi forse estremi versi del poeta passa,

per la prima volta nella poesia moderna, la immagine o la coscienza del dolore mondiale: in forma ancora macchinosa; ma eloquente di intima commozione.

Il mondo, in sembianza di « corporeo veglio stanco », prega:

> E dice: « O mio Signore e Padre eterno,
> che già di nulla mi creasti adorno
> mirabilmente, e mi serbasti in vita
> poscia nel gran diluvio e negli incendi;
> io per me son caduca e grave mole
> e ruinosa alfin, non pur tremante;
> ma la tua destra mi sostiene e folce
> sì ch'io non caggio. . . .
> . . . . E s'io, dunque, disgiunto
> senza indugio sarei converso in nulla,
> quanto m'è dato, a te m'unisco amando
> e nelle parti mie ti adoro e cerco
> umilemente e ti sospiro e chiamo
> e ti piango talora. . . .
> . . . .
> Dove sei? Dove sei? Chi mi t'asconde?
> Chi mi t'invola, o mio Signore e Padre?
> Misero, senza te son nulla, ahi lasso,
> e nulla spero, ahi lasso, e nulla bramo;
> e che posso bramar, se il tutto è nulla,
> Signor, senza tua grazia? A Te di nuovo
> sovra me stesso pur rifuggo, e prego
> teco sovra me stesso unirmi amando.
> Già mi struggo di amor, languisco amando,
> e s'altro incendio mi consuma e strugge,
> l'amor tuo più lucente e in altra forma
> poi mi rifaccia e le fatiche e il moto
> tolga alla mia natura egra e languente.
> Abbia riposo alfin lo stanco veglio
> mondo, che più s'attempa, e in te s'eterni,
> sì che sempre non sia volubil tempio,
> ma di tua gloria alfin costante albergo ».

PICCOLA NOTA.

Non ho mancato di venire citando, secondo che li ritrovavo, a così dire, sul mio cammino, i più importanti scritti di filologia tassiana: dico quelli che avevano attinenza al mio proposito e al mio argomento. Qui dovrei ricordare quelli che mi sono sfuggiti (ho composto il mio libro in una città, che non è certo ricca di molti sussidi ad uno studioso di letteratura italiana): massime quei pochi che riguardano la speculazione letteraria, estetica e filosofica del Tasso; ma il benevolo lettore mi creda sulla parola, quando lo assicuro che, se avessi letto anche tre volte più che non lessi, di studi, saggi, dissertazioni, discussioni e dubitazioni, non per questo avrei mutate, se non forse in qualche particolare insignificante, le linee capitali del mio lavoro: cioè l'interpretazione che io ho recato dell'opera del poeta; e forse mi sarei sempre più confermato in essa. Il critico che si avvicina ad un autore è un po' come il cliente che interroga l'avvocato. « Avete già i vostri disegni in testa », rimproverava a Renzo, a sproposito, ma con perfetta cognizione di causa, l'ingenuo avvocato dottor Azzeccagarbugli. Dunque, nessuna appendice bibliografica qui: invece voglio ricordato ai lettori un tassista inglese di un secolo fa, e una sua *Vita* del poeta, rarissima, e che io non potei leggere che quando il mio saggio era tutto composto. Parlo di *Iohn Black,* e della sua *Life of T. Tasso*; *with an historical and critical account of his writings*; stampata ad Edimburgo il 1810: in due volumi:

in fondo a ciascuno dei quali sono ricche appendici, costituite spesso da giudizi sulle opere del poeta.

L'opera non è proprio proprio sconosciuta: è citata, per non dire altrove, nelle bibliografie del Ferrazzi e del Solerti (il quale lasciò correre *Blach* invece di *Black*, e *this* invece di *his*): e fu consultata anche da qualche studioso modernissimo; ma in realtà credo che i lettori di essa siano alquanti meno delle dita della mano; il Solerti non la cita una sola volta: eppure è l'unica biografia che possa stare degnamente tra la *Vita* del Serassi e quella scritta da lui.

L'autore fu un fecondo pubblicista; ma contemporaneo di quei magni storici figliuoli dello Hume, pei quali la conoscenza del documento non andava mai disgiunta da quella dell'uomo e degli uomini. Il Black penetra così nell'anima del suo autore, come sogliono fare i critici di quella nazione: che sembrano di ieri, anche se più secoli li separano da noi; e senza darsi l'aria di scoprire grandi cose, ne dice di molto notevoli. Lasciando da parte certe divagazioni ingenue o invecchiate — come al cap. IV quella sul sistema e i costumi cavallereschi, o al V la difesa delle Crociate (il Michaud ne avrebbe fra poco dimostrata la violenta e barbarica bellezza) — ardirei dire che questa *Vita* del Tasso sia ancora la più sapiente e moderata di quante furono composte — e talvolta immaginate. Certo anche oggi del poeta non sappiamo molto più di quanto ne seppe cento e più anni fa il biografo inglese.

L'autore confessa candidamente (*Pref.* XIII) di seguire, anche nella distribuzione della materia, il Serassi; e documenta la sua narrazione coi documenti scoperti dal dotto Bergamasco. Ma li interpreta con più libertà, e direi magnanimità. Anche più che il Serassi dà importanza all'epistolario. Dal Serassi si stacca poi più volte, massime nel capitolo XVII, che è un lucido transunto delle lettere relative alla revisione del poema; e dove il biografo mira ad una connessione tra le vessazioni letterarie

patite dal poeta e la sua alienazione mentale. Della quale alienazione o frenesia — come il Tasso la chiamò più d'una volta — il Black ricerca le cause, in generale nella estrema sensibilità del genio (c. VIII), in particolare nell'esaurimento del poeta per l'eccessivo lavoro della revisione (c. XII); e la riavvicina — come altri fecero — alla forma di turbamento psichico del Rousseau. Cose molto giudiziose si leggono sugli amori, o supposti amori del poeta per Eleonora (c. VI); e sulle cause della prigionia si avanza l'ipotesi — allora nuova — della collera del Duca, offeso dalla equivoca condotta del poeta, che guardava con desiderio alla Casa più a lui avversa, la Casa dei Medici (c. X).

Ma il Black non è soltanto un biografo. Il poeta lo interessa come e più dell'uomo; e quello che pensa sulla genesi del mondo poetico di Torquato, sul rapporto fra i poemi tasseschi e l'*Amadigi*, sull'influenza che alla formazione dell'ideale epico potè esercitare la Corte di Pesaro, e la residenza di Venezia, anche prima che la dimora a Ferrara (cc. III e IV), e quello che dice sulla cosciente opposizione del Tasso all'Ariosto (c. XII e altrove): e sui limiti onde va intesa la tanto detestata concettosità della *Gerusalemme* (*app.* XVI e c. XXIV): e quello che osserva sulla intrinseca deficienza della censura galileiana (c. XV) e sulla novità romantica dei tipi femminili tasseschi, specie di Armida: tutto ciò è da accettare senza riserva: e contribuisce un poco a mettere nella sua giusta luce la poesia di Torquato, e a liberarla da concetti o da preconcetti aprioristici; mentre interessano non poco — anche se non sempre persuadono — i confronti che il Black stabilisce fra il Tasso e il Milton e lo Spencer (*appendici* IV, XIII, XVI, XXXV). E benchè siano tanto vecchie, si ha piacere di rileggere le lodi che al Tasso prodigarono il Voltaire e, con assai più calore, il Rousseau, contro le pedanterie del Boileau e dell'Addison (c. XXIV).

Giacchè per il nostro poeta il Black nutre un entu-

siasmo, quanto ragionato, altrettanto sincero, e talvolta eccessivo: sino ad esaltare come opera poco meno che perfetta il *Rinaldo* (c. V e *app.* IV); ed è un ammiratore della nostra poesia, dal contatto colla quale (*Preface*) egli deriva la grandezza dell'inglese. Esagerazione anche cotesta; ma contro cui non voglio essere io a protestare.

Del resto io non intendo qui di fare una critica — dopo tante centinaia di pagine di critica — della *Vita* del Black: e nemmeno di riassumerla; ma semplicemente di indicarla come libro veramente notevole ai futuri studiosi del poeta: dico a quelli che, pure considerandolo in determinati momenti della sua vita e aspetti della sua produzione, vorranno sempre averlo presente nella sua totalità e nella sua umanità.

FINE.

INDICE DEL SECONDO VOLUME

CAPITOLO XV.

Le polemiche sulla « Liberata » . . . . . . Pag. 5

CAPITOLO XVI.

Le « Considerazioni » del Galilei e l' « Apologia » del Tasso. » 27

CAPITOLO XVII.

La lirica di Sant' Anna . . . . » 55

CAPITOLO XVIII.

Il « Torrismondo » . . . . » 73

CAPITOLO XIX.

La « Conquistata » (L'assenza del poeta) . . . . . » 98

CAPITOLO XX

La « Conquistata » (L' osservanza dei canoni letterari) . » 123

CAPITOLO XXI.

La « Conquistata » (Spiriti religiosi ed elegiaci). . . . » 147

CAPITOLO XXII.

Sul pensiero speculativo del Tasso . . . . . . » 173

CAPITOLO XXIII.

Prima lirica religiosa del Tasso . . . . » 201

CAPITOLO XXIV.

Il motivo della penitenza . . . . » 221

CAPITOLO XXV.

Le « Sette giornate » . . . . » 241

Piccola Nota . . . . » 217